

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO II
(Estructura y Tecnología de la Información)



TESIS DOCTORAL

**Estudio de *Primer Acto*, revista especializada en
información teatral**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Teresa García Fernández

DIRECTORES

Francisco Esteve Ramírez
Carmen Salgado Santamaría

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo II
Estructura y Tecnologías de la Información



**ESTUDIO DE *PRIMER ACTO*, REVISTA
ESPECIALIZADA EN INFORMACIÓN
TEATRAL**

Tesis doctoral presentada por

MARÍA TERESA GARCÍA FERNÁNDEZ

DIRECTORES

FRANCISCO ESTEVE RAMÍREZ

CARMEN SALGADO SANTAMARÍA

Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO DE *PRIMER ACTO*, REVISTA
ESPECIALIZADA EN INFORMACIÓN
TEATRAL**

MARÍA TERESA GARCÍA FERNÁNDEZ

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

ÍNDICE

ESTUDIO DE *PRIMER ACTO*, REVISTA ESPECIALIZADA EN INFORMACIÓN TEATRAL

ÍNDICE

PRIMERA PARTE:

PRENOTANDOS

1.- Resumen	17
1.1.- Resumen en castellano	17
1.2.- Resumen en inglés	21
2.- Palabras clave	24
3.- Estructura de la tesis doctoral.	25
4.- Justificación	27
5.- Objetivos	30
6.- Hipótesis	31
7.- Metodología	31
7.1.-Métodos de análisis	31

SEGUNDA PARTE:

MARCO TEÓRICO

1.- Teatro y comunicación	35
1.1.- La semiología dramática	37
1.1.1.- “Círculo de Praga”	38
1.1.2.- Semiótica teatral	39
1.2.- Sociología del teatro	41
1.2.1.- El teatro como escenario social	43
1.2.2.- Programa Teatro y Democracia	44
1.3.- El teatro como medio de comunicación	45
1.3.1.- Desarrollo histórico	45
1.3.2.- Modelo comunicativo	46
1.3.3.- Elementos comunicativos	48

2.- La información cultural como área de especialización periodística.	53
2.1.- Aproximación conceptual	53
2.2.- Características de la información cultural	55
2.3.- Modalidades de la información cultural	57
2.4.- La especialización de la información cultural	57
 3.- Las revistas especializadas	 59
3.1.- Delimitación conceptual	62
3.2.- Especialización y publicidad	63
3.3.- Características de las revistas especializadas	64
3.4.- Taxonomía de las revistas especializadas	65

TERCERA PARTE:

MARCO ANALÍTICO

4.-Revistas especializadas en información teatral	77
--	-----------

4.1.- Antecedentes	76
4.2.- Cuadro sinóptico de revistas de teatro	76
4.3.- Características de las revistas teatrales	83
4.3.1.- Editores institucionales	83
4.3.2.- Editores profesionales	84
4.3.3.- Formato	84
4.3.4.-Indexación	85
4.4.- <i>Primer Acto</i> y su entorno	88
4.4.1.- <i>Teatro</i>	90
4.4.2.- <i>Yorick</i>	94
4.4.3.- <i>Pipirijaina</i>	98
4.4.4.- <i>El Público</i>	102
 5- Historia de la revista <i>Primer Acto</i>	 105
5.1.- Estructura	108
5.2.-Las tres etapas de <i>Primer Acto</i>	110
5.2.1.-Primera época	111

5.2.2.- Segunda época	112
5.2.3.- Tercera época	115
6.- Equipo humano	119
6.1.- Grupo fundacional	122
6.2.- Internacionalización del Consejo de Redacción	123
6.3.- Consejo de Administración	126
6.4.- Nueva etapa	127
6.5.-Reestructuración de la plantilla de <i>Primer Acto</i>	129
6.6.- Presencia de los corresponsales regionales	131
6.7.- Nuevos colaboradores	132
6.8.- Nuevo <i>staff</i>	134
6.9.- Estructura organizativa de <i>Primer Acto</i>	135
6.9.1.- Equipo directivo	136
6.9.2.- Consejo de redacción	137
6.9.3.- Colaboradores	140
6.9.4.- Corresponsales en España	142

6.9.5.-Corresponsales en Europa	144
6.9.6.- Corresponsales en América Latina	145
6.9.7.- Diseño gráfico	148
6.9.8.- Administración	149
7.- Aportación de los textos teatrales	151
7.1- Característica de los textos teatrales publicados por <i>Primer Acto</i>	153
7.2.- Relación de los textos teatrales publicados en <i>Primer Acto</i>	154
7.3- Estudio analítico de obras y autores de los textos teatrales.	175
7.3.1.-Número de obras y autores	175
7.3.2- Opción por el teatro contemporáneo	175
7.3.3.- Autores más publicados	176
7.3.4.-Distinciones	181
7.3.5.- Generaciones literarias	184
7.3.6.- Escenario internacional	185

8.- Separatas temáticas	191
8.1- Aportación de las separatas de <i>Primer Acto</i> al estudio teatral en España	191
8.2.- Catalogación de las separatas temáticas	193
8.3.- Análisis y comentario de estas separatas	206

CUARTA PARTE:

MARCO ESTRUCTURAL

9.- Análisis de la sociopolítica teatral según <i>Primer Acto</i>	211
9.1.- La política y las actividades escénicas	213
9.2.- La censura en el teatro español	216
9.3.- Encuestas de <i>Primer Acto</i> sobre la censura	219
10.- La actividad teatral según sus protagonistas	225
10.1.- Estructura del género periodístico de la entrevista	227

10.2.- Relación de entrevistas en <i>Primer Acto</i>	229
10.3.- Estudio de las principales tipologías de las entrevistas en <i>Primer Acto</i> .	238
11.- La crítica teatral	245
11.1.- Propiedades de la crítica teatral	245
11.1.1.- Conceptos	245
11.1.2.- El crítico teatral	246
11.1.3.- Heurística	247
11.1.4.- Características	247
11.1.5.-Técnicas redaccionales	248
11.1.6.- Tipología de la crítica teatral	249
11.2.- La crítica teatral en <i>Primer Acto</i>	252
11.2.1.- Estudios sobre la crítica teatral en <i>Primer Acto</i>	252
11.2.2.- Principales críticas teatrales en <i>Primer Acto</i>	253

QUINTA PARTE:

CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA	259
-----------------------------	-----

ANEXOS

A) Tabla de contenidos de los 348 números de <i>Primer Acto</i> publicados hasta la actualidad.	283
B) Análisis de las separatas de <i>Primer Acto</i>	457
C) La opinión de miembros de <i>Primer Acto</i>	619
- Ignacio Amestoy	622
- José Monleón	625
D) Reproducción de textos relevantes de <i>Primer Acto</i>	633
a. Editorial del nº 1 de <i>Primer Acto</i> . “Razón y sinrazón de una actitud”	636
b. Programa Teatro y Democracia	639
c. Manifiesto: un teatro para el siglo XXI	642
d. Editorial de la revista <i>Primer Acto</i> 342 (junio de 2012)	645
e. “Nueva Era”, por José Monleón (tercera época de <i>Primer Acto</i> , 2012)	646
E) Entrevistas en <i>Primer acto</i>	649

a. Entrevista a Antonio Buero Vallejo	652
b. Entrevista a Maurizio Rosencof	662
c. Entrevista a Max Aub	667
d. Entrevista a Nuria Espert	675
e. Entrevista a José Bergamín	684
F) Cuadros temáticos sobre <i>Primer Acto</i>	691
a. Cuadro de miembros de <i>Primer Acto</i> por orden alfabético.	693
b. Cuadro de la relación de críticas en <i>Primer Acto</i> por orden alfabético de autores	702

PRIMERA PARTE

PRENOTANDOS

PRENOTANDOS

1.- RESUMEN

1.1.- Resumen en castellano

La investigación y estudio de la presente tesis doctoral se ha centrado en la revista *Primer Acto*, especializada en información sobre la actividad teatral en España. Se trata de la publicación periódica más relevante en este sector del periodismo especializado. El objetivo principal de esta investigación es aproximarnos al estudio del teatro desde el ángulo comunicativo y, más concretamente, desde la óptica de la especialización periodística, ya que los estudios realizados hasta ahora sobre el teatro están más relacionados con sus aspectos históricos, literarios, técnicos, etc.

En esta tesis se pretende demostrar la importancia de la información especializada en el ámbito de la comunicación y también en la del teatro.

Para alcanzar tal objetivo se utilizan en este trabajo distintos métodos de análisis de contenido, y de análisis estructural.

Como base del estudio se ha realizado una amplia catalogación e indexación de todos los números de esta revista desde el primer número publicado en abril de 1957 hasta el número 348 publicado en el primer semestre de 2015, abarcando un periodo próximo a los 60 años de existencia.

En la parte teórica se estudia el aspecto comunicativo del arte escénico, destacando sus diversos elementos como medio de intercomunicación entre actores y público. Para corroborar esta función del teatro se aporta un modelo de comunicación teatral. Se completa, con unas referencias a la Semiología dramática ligada al “Círculo de Praga”, y un estudio sobre la Sociología teatral.

Desde el punto de vista periodístico se abordan las características y modalidades del área de la información cultural, dentro de la cual se incluye la información teatral, que forma parte de ella. Profundizando más en este aspecto informativo de la actividad teatral, se ofrece un estudio

sobre las características de las revistas especializadas, con especial énfasis en las revistas especializadas en información teatral.

La publicación *Primer Acto*, que se ha considerado de especial relevancia, se convierte en el aspecto central estudiado en esta tesis, como paradigma de revista especializada en información teatral. Para ello, se parte de un estudio histórico desde su nacimiento en abril de 1957 hasta la actualidad, junio de 2015, analizando sus etapas, contenidos, diversos equipos directivos y redaccionales, estructura, etc.

Se completa la investigación con un estudio en torno a las dos principales aportaciones de *Primer Acto*, como son la publicación de textos teatrales en cada uno de los números de la revista, por un lado, y a las separatas que aparecen con algunos números en los años 80 y 90, con debates realizados sobre diversos temas de especial interés para el sector teatral

Respecto a los textos teatrales, se ofrece una relación completa de los textos publicados de forma íntegra en cada número de esta revista, analizando tanto las obras publicadas como los autores de estos textos teatrales. Otra de las aportaciones principales de *Primer Acto* son las separatas, o cuadernillos, que se adjuntaban en algunos números de esta publicación y en los que se recogían los contenidos de los distintos debates, que organizaba esta publicación en torno a temas de interés para el mundo escénico como “La crítica teatral”, “El realismo”, “La Vanguardia”, “La enseñanza teatral” o “Los festivales teatrales”, entre otros.

Además, este trabajo de investigación contempla el estudio de los dos géneros periodísticos más utilizados en la información teatral, la crítica y la entrevista. En cuanto a la primera, se exponen las principales propiedades de esta modalidad periodística en la información teatral haciendo especial énfasis en las características del crítico teatral y las técnicas redaccionales más utilizadas en este género periodístico. Respecto al género periodístico de la entrevista se ofrece una amplia relación de las entrevistas publicadas en esta revista con un estudio de las principales tipologías aplicadas en las mismas.

Finaliza esta investigación con la exposición de las principales conclusiones alcanzadas, entre las que se destacan las siguientes:

- Podemos reconocer a la actividad teatral como un medio de comunicación en sí mismo.
- La presencia de la revista *Primer Acto* en el panorama mediático español desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad, nos ha permitido analizar su implicación en la realidad sociopolítica española.
- Se constata la necesidad de la existencia de medios de comunicación teatral que canalicen una información cultural sobre esta área de la información periodística, que de otro modo no podría ser tratada con la profundidad y transcendencia que merece.

El estudio realizado sobre los 348 números publicados de la revista *Primer Acto* nos ha permitido comprobar las valiosas aportaciones que ha realizado esta publicación al arte escénico, tanto en España como en Latinoamérica, entre las que se pueden destacar las siguientes: Una importante apertura de un espacio de debate y análisis sobre la actividad teatral, la difusión de obras teatrales de vanguardia dentro de un espacio temporal de oscurantismo en la España de la posguerra, la utilización de esta plataforma mediática para dar a conocer la producción teatral de dramaturgos silenciados por las instituciones culturales oficiales, etc.

En el apartado final de Anexos se incluye, en primer lugar, la tabla sinóptica que recoge los principales contenidos de cada uno de los 348 números de la revista *Primer Acto* publicados hasta ahora. En esta tabla se incluye el sumario presentado en cada una de las portadas, el equipo directivo, el texto teatral publicado en cada número, las entrevistas realizadas, las críticas, las separatas publicadas, etc.

Asimismo, en este apartado de Anexos, se encuentran distintos Manifiestos y Declaraciones y se ha recogido el estudio analítico de cada una de las 31 separatas publicadas por esta revista en las que se detallan los debates y encuentros organizados por *Primer Acto* sobre temas de interés para el mundo escénico. He recogido también algunas entrevistas publicadas en *Primer Acto*, cuadros temáticos de interés y la portada del primer número de algunas revistas teatrales que he considerado de interés.

La Bibliografía utilizada en esta investigación está basada en obras sobre información especializada y sobre teatro, considerándose las referencias más actuales.

1.2. - Resumen en inglés.

The research and study of this doctoral thesis is focused on the magazine *Primer Acto*, specialising in information on the theatrical activity in Spain. This is the most important journal in this sector of specialised journalism. The main objective of this research is to approach the study of theatre from the communicative angle and, more specifically, from the standpoint of journalism specialisation, since the studies carried out so far on theatre are more related to its historical, literary, technical aspects, etc.

This thesis aims to demonstrate the importance of the information specialised in the field of communication and also in the theatre.

To achieve this objective different methods of content analysis, and structural analysis are used.

As the basis of the study, there has been an extensive cataloguing and indexing of all the issues of the magazine ranging from the first issue published in April 1957 to number 348 published in the first half of 2015, covering a time period of approximately 60 years of existence of this publication.

In the theoretical part, the communicative aspect of the performing arts is studied, highlighting its various elements as a means of communication between actors and audience. To corroborate this function of the theatre, a theatrical communication model is provided. It comes complete with a reference to the dramatic Semiology linked to the "Circle of Prague" and a study of theatrical sociology.

From the journalistic point of view the characteristics and modalities in the area of cultural information are addressed, within which includes theatrical information, which forms part of it. Going further in this informative aspect of the theatrical activity, this thesis provides a study on the characteristics of journals, with special emphasis on specialised magazines in theatre information.

The publication *Primer Acto*, which has been considered of special importance, has become the central aspect studied in this thesis, as a paradigm of magazines specialising in theatrical information. To do so, it is part of a historical study of the birth of this magazine in April 1957 to the

present, June 2015, analysing its stages, its contents, its various management and editorial teams, structure, etc.

The research is completed with a study around the two main contributions of *Primer Acto*. On the one hand the publication of theatrical texts in each issue of the magazine and on the other hand the reprints appearing with some numbers in the 80s and 90s, with debates on various topics of special interest to the theatre sector.

Regarding the theatrical texts, there is a complete list of the texts published in full in each issue of this magazine, analysing both published works and the authors of these theatrical texts. Another major contribution of *Primer Acto* are reprints or booklets, which were attached in some issues of this publication which contained the contents of the various debates. This publication was organised in topics of interest to the performing world such as "The theatre critics," "Realism," "The Vanguard," "The theatrical education", or "The theatre festivals," among others.

In addition, this research includes the study of both journalistic genres most commonly used in theatrical information, criticism and interview. As for theatre criticism, the main properties of this journalistic mode are shown in the theatrical information with special emphasis on the characteristics of the theatre critic and editorial techniques used in this journalistic genre. Regarding the journalistic genre, a wide list of interviews is published in this magazine with a study of the main typologies applied.

This research ends with the presentation of the main conclusions reached, among which are the following:

- We can recognize the theatrical activity as a means of communication in itself.
- The presence of the magazine *Primer Acto* in the Spanish media scene since the middle of the last century to the present, has allowed us to analyse their involvement in the Spanish socio-political reality.
- The need for the existence of theatrical communication which means to channel cultural information about this area of news reporting, which otherwise could not be treated with the depth and significance it deserves.

The study carried out of the 348 issues published in the magazine *Primer Acto* has allowed us to see the valuable contributions it has made to the performing arts, both in Spain and Latin America. Among which we can highlight the following: an important opening space for discussion and analysis of theatrical activity, the diffusion of cutting-edge plays within a time space of obscurantism in post-war Spain, the use of this media platform to present the theatrical production of playwrights silenced by official cultural institutions, etc.

The final section includes, firstly, the summary table containing the main contents of each of the 348 issues of the magazine *Primer Acto* published so far. This table includes the summary presented in each of the covers, management team, the theatrical text published in each issue, interviews, criticism, published reprints, etc.

Also in this section of annexes, there are different manifestos and declarations with a collection of the analytical study of each of the 31 reprints published by the magazine. These include detailed discussions and meetings organized by *Primer Acto* on topics of interest to the performing world. I have also collected some interviews published in *Primer Acto*, thematic paintings of interest and the cover of the first issue of some theatre magazines that I have considered of interest.

The bibliography used in this research is based on specialized information and works of theatre, considered to be the most current references.

2.-PALABRAS CLAVE

PERIODISMO ESPECIALIZADO / SPECIALIZED JOURNALISM

REVISTAS CULTURALES / CULTURAL MAGAZINES

CRÍTICA TEATRAL / THEATRE CRITIC

TEATRO Y COMUNICACIÓN/ THEATRE AND COMMUNICATION

3.-ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL

El origen del teatro se asocia a la celebración de rituales por las sociedades primitivas durante acontecimientos de especial relevancia: nacimientos, fallecimientos, etapas de la actividad agrícola como plantaciones, cosechas, etc. Asimismo, estos rituales, en los que predominaba especialmente la danza, estaban vinculados a ceremonias de carácter religioso en honor a las divinidades solicitado su ayuda o agradeciéndole sus favores. Pero era en las etapas prebélicas, bélicas o posbélicas donde adquirirían un mayor protagonismo estas celebraciones y representaciones.

Estos antecedentes nos están indicando la fuerte imbricación de esta manifestación cultural con el desarrollo del propio ser humano, en cuyas principales actividades se encuentra presente. Podríamos decir que el propio proceso del desarrollo humano va acompañado de constantes referencias culturales relacionadas con las artes escénicas. Si partimos del concepto clásico de la actividad teatral tenemos abundantes referencias de la evolución del teatro desde el teatro griego y romano pasando por el teatro medieval, neoclásico, renacentista, romántico, llegando al teatro social, expresionista, simbolista etc.

Muchas son las facetas desde la que puede analizarse el fenómeno teatral tanto desde su expresión cultural como histórica, sociológica, literaria, etc. Sin embargo, en el presente trabajo de investigación se pretende aproximarnos al estudio del teatro desde el ángulo comunicativo y, más concretamente, desde la óptica de la especialización periodística.

Para tal finalidad se ha tomado como objeto de estudio la publicación especializada en teatro, *Primer Acto*, considerando que es la revista española con mayor antigüedad y solvencia en esta área temática. Desde la publicación del número 1 en abril de 1957 hasta la edición del número 348 en el primer semestre de 2015, han transcurrido 58 años de presencia de esta revista en el panorama periodístico español convirtiéndose en un obligado referente para cualquier trabajo sobre las publicaciones españolas especializadas en las artes escénicas.

La tesis “Estudio de *Primer Acto*, revista especializada en información teatral” se ha estructurado de la siguiente forma: En primer lugar, se inicia con una introducción en la que se exponen los principales objetivos de esta investigación, así como las hipótesis de las que se parte. Asimismo, en esta Introducción se plantea la metodología utilizada para este estudio, finalizando con un resumen del trabajo realizado.

En la primera parte de la tesis doctoral se presenta el marco teórico de la misma partiendo del estudio de la relación entre Teatro y Comunicación, tanto desde sus aspectos históricos como semiológicos, sociológicos y mediáticos. A través de estos distintos prismas se ha pretendido ofrecer un amplio espectro de la actividad teatral teniendo en cuenta una serie de parámetros que permiten abarcar, en parte, la globalidad caleidoscópica de las artes escénicas.

En el apartado siguiente se realiza un estudio sobre la especialización de la información cultural, área informativa de la que depende la información teatral. De esta manera, se van delimitando los aspectos conceptuales, históricos y taxonómicos de esta parcela de la información.

Se completa el anterior apartado con un estudio detallado de las principales revistas españolas especializadas en información cultural, con el fin de contextualizar el campo de esta investigación y realizar un estudio comparativo con la revista *Primer Acto*.

La segunda parte de esta tesis doctoral se centra en el marco analítico de esta investigación con un estudio pormenorizado de las revistas españolas especializadas en información teatral, teniendo en cuenta sus características, temáticas, etc.

El estudio analítico de esta segunda parte se aborda, especialmente, en el proceso histórico de la revista *Primer Acto*, desde su nacimiento en el año 1957 hasta nuestros días destacando, sobre todo, los principales temas tratados en esta publicación.

Un capítulo de esta segunda parte está dedicado al estudio en torno al equipo humano que ha hecho posible la publicación de esta revista especializada durante estos 58 años de existencia, tanto en calidad de miembros del Equipo Directivo y del Consejo de Redacción, como de colaboradores, corresponsales, administrativos, técnicos, etc.

Se añade a esta segunda parte analítica del presente trabajo de investigación el estudio de dos aportaciones específicas de esta publicación especializada, como son los textos teatrales y las separatas. Desde el primer número de esta revista se incluye en cada ejemplar el texto completo de una obra teatral, española o extranjera. Otra de las aportaciones singulares de esta revista son las separatas temáticas que recogen los debates sobre el teatro que, periódicamente, se han venido celebrando en el madrileño Círculo de Bellas Artes con interesantes reflexiones y comentarios en torno a temas de actualidad relacionados con el mundo del teatro.

La tercera parte de esta tesis doctoral se centra en el estudio de algunos aspectos estructurales de la revista *Primer Acto*. En primer lugar, se estudia el tratamiento que ofrece esta publicación respecto a dos temas de especial interés para este sector como son la política y la censura, sobre todo teniendo en cuenta que esta revista se ha venido editando, tanto en la época del régimen franquista como durante la etapa de la transición y la consolidación democrática.

Los dos últimos apartados se dedican al estudio sobre la utilización, en esta revista especializada, de dos géneros periodísticos, como son la entrevista y la crítica. A través del análisis de las entrevistas publicadas en ella, se puede conocer la opinión de los principales responsables y protagonistas de la actividad teatral en España y sus propuestas para este sector de la creación cultural. Por otra parte, se dedica un capítulo al tratamiento de la crítica teatral en esta publicación.

Finalmente, esta investigación recoge las conclusiones que se derivan de la misma y una amplia bibliografía especializada. Se aportan, además, en los Anexos, las tablas del análisis efectuado a los 348 números de esta publicación así como otros documentos utilizados para la realización de la presente investigación considerados de interés para completar este estudio sobre la especialización teatral y *Primer Acto*.

4.- JUSTIFICACIÓN

La información cultural, en sentido amplio, ha sido objeto de múltiples investigaciones, estudios y publicaciones entre las que destacamos las siguientes: *Comunicación y cultura de masas* (1963), de Antonio Pasquali; *La prensa y la cultura* (1963), de Juan Beneyto; *La cultura como noticia* (1971), de G. Díaz Plaja; *Comunicación y cultura de*

masas (1977), de Román Gubern; *Cultura y mensaje* (1976), de Javier del Rey; *Cultura en periodismo* (1979), de Manuel Martín Serrano y otros; *Comunicación, información y cultura de masas* (1980), de Luis Escobar de la Serna; *La cultura y los medios de comunicación* (1981), de A. Aroa; *Teoría y práctica del periodismo cultural* (1982), de Iván Tubau; *El periodismo cultural* (1995), de Jorge B. Rivera; *Repensar la cultura* (2004), de José Luis González Quirós; *Periodismo cultural* (2006), de Francisco Rodríguez Pastoriza; *Revistas culturales y de consumo* (2012), de Rafael Llano, etc.

Sin embargo, el tratamiento informativo sobre las artes escénicas solo cuenta – según mi investigación al respecto- con alguna publicación específica como la obra *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*, publicada por José Romera Castillo en 2004 y algún capítulo dentro de diversos estudios como el de *Áreas de especialización periodística* publicado por Francisco Esteve y Javier Fernández del Moral en 1999, *La especialización periodística* publicado por Rafael Llano en 2008, y algún otro.

En el apartado de investigaciones doctorales también he comprobado, aún con mayor certeza, la falta de tratamiento de la especialización periodística de este importante sector cultural. Las principales tesis que se han defendido en las Universidades españolas centradas en el tema teatral están enfocadas principalmente en el aspecto literario, salvo las que se refieren a la crítica en periódicos y una tesis cuyo tema fue la crítica periodística de la Compañía Els Joglars. Sin embargo, la relación entre periodismo y teatro, desde un punto de vista de la especialización, no se contempla en los títulos que he encontrado en la base de datos de TESEO, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD), donde se registran las tesis doctorales. Aparecen nueve títulos como más relevantes en la búsqueda de periodismo y teatro. Entre ellas, algunos de los títulos enfocados a la crítica teatral son: “La crítica teatral en *ABC* (1903-1918)”, defendida por Laura Lejona en 2009; “La crítica periodística de la compañía teatral Els Joglars como reflejo de la evolución del género y la sociedad española”, de Mario Edgardo Roche, en 2003; “Evolución de la obra teatral de Samuel Beckett en los escenarios españoles: 1955-2000, censura, representación y crítica”, por M^a Nuria Fernández en 2007; “La crítica teatral en la prensa madrileña: *La voz y La libertad* (1926-1936)”, defendida por María Teresa García Abad en 1993;

“Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño *Arriba*”, de Mahanta Kebe en 1994 o la “Crítica teatral en la prensa valenciana: 1844-1850”

El resto de tesis doctorales en torno al teatro recogidas por TESEO tienen un carácter sociológico (“Sociología de una producción artística alternativa. Vanguardia y teatro”, defendida por Lorenzo Navarrete Moreno en la Universidad Complutense de Madrid en el año 1986); de carácter histórico (“El teatro español entre los años 1931 y 1938 y la crítica de su tiempo”, defendida por Luis Mariano González González en la Universidad de Alcalá en el año 2002; de carácter antropológico. “Antropología teatral y didáctica de los hechos culturales a la luz del teatro de lo trascendente”, defendida por Liana Vella en la Universidad de A Coruña el año 2000; de carácter socio-político (“El teatro de la revolución y el Imperio”, defendida por Joaquín de la Huerta Rodríguez en la Universidad de Sevilla en el año 1994); de carácter didáctico (“Didáctica del teatro histórico del siglo de oro español: Una aproximación hermenéutica”, defendida por Juan Pablo Udaondo Alegre en la Universidad de A. Coruña el año 2008); de carácter filológico (“La crisis del lenguaje en el teatro de vanguardia”, defendida por José García Templado en la Universidad de Murcia en el año 1978), etc.

Esta carencia de investigaciones académicas sobre el papel mediático del teatro fue uno de los principales acicates para optar por este tema de investigación, ya que el estudio de una revista especializada en información teatral con un solidez y antigüedad tan significativa como las que ostenta *Primer Acto*, he considerado que sería una importante aportación que constituiría una herramienta útil en otros estudios relacionados con este tema.

Otra de las motivaciones que justifican mi opción por el estudio del teatro desde la óptica comunicativa fue mi interés por la actividad teatral, como espectadora y como integrante de distintos grupos teatrales durante mi etapa universitaria. He unificado así, además, mi interés académico por la especialización del periodismo con mi interés con el teatro.

Finalmente, me he decantado también por esta revista especializada en información teatral como objeto principal de mi estudio por ser lectora, durante muchos años, de *Primer Acto*, publicación a la que considero como

una de las más relevantes en el campo de la especialización periodística sobre el mundo del teatro español.

Puedo concluir que con la realización de la presente tesis doctoral se pretende efectuar una nueva aportación en el campo de las Ciencias de la Información en su relación con la actividad teatral a través del estudio del tratamiento informativo en la principal revista especializada en teatro, *Primer Acto*.

5.- OBJETIVOS

El objeto de estudio del presente trabajo de investigación es el análisis de la revista española *Primer Acto*, especializada en información sobre las artes escénicas.

Para alcanzar este objeto global de estudio se plantean los siguientes objetivos genéricos:

1. Establecer la necesaria contextualización de la información teatral dentro del área de la información especializada en contenidos de carácter sociocultural.
2. Determinar los aspectos comunicativos de la actividad teatral como medio de interrelación social.
3. Definir los elementos conceptuales de la información cultural y, especialmente, de la información especializada en contenidos teatrales.

Asimismo, se establecen los siguientes objetivos específicos:

1. Delimitar los niveles de especialización periodística en las críticas teatrales en la revista *Primer Acto*
2. Analizar la estructura temática y redaccional de la revista *Primer Acto* desde sus inicios hasta la actualidad.
3. Verificar las principales aportaciones de la revista *Primer Acto* al estudio y tratamiento de la actividad teatral en España.
4. Comprobar las principales características de las publicaciones especializadas en información cultural y, más concretamente, en información teatral

6.- HIPÓTESIS

La estructura metodológica de la presente tesis doctoral está diseñada para conseguir la verificación o refutación de las siguientes hipótesis iniciales:

1. Hipótesis generales

1.1.- La información teatral tiene un tratamiento poco relevante en los medios de comunicación generalistas

1.2.- Las revistas especializadas en contenidos culturales prestan escasa atención a la actualidad y análisis de las actividades teatrales.

1.3.- El área de información cultural no suele contar con redactores o colaboradores expertos en los temas teatrales.

2.- Hipótesis específicas

2.1.- La revista *Primer Acto* ha realizado importantes aportaciones al estudio e investigación de la actividad teatral en España.

2.2.- La revista *Primer Acto* ha tenido un papel relevante en la dignificación y democratización de la actividad teatral en España.

2.3.- La actividad teatral dispone de unos elementos comunes con los medios de comunicación

7.- METODOLOGIA.

Para la realización de la presente investigación se han tenido en cuenta diversos métodos de análisis que respondan a los objetivos inicialmente planteados, así como a las hipótesis expuestas.

Dado el carácter poliédrico de esta investigación, se han utilizado diversas técnicas analíticas con el objeto de cubrir el máximo nivel de conclusiones que se puedan derivar de su aplicación.

7.1. Métodos de análisis

Entre los distintos modelos metodológicos utilizados, destacamos los siguientes:

1. Análisis de contenido, entendiendo como tal “al conjunto de procedimientos interpretativos de técnicas de comprobación y verificación de hipótesis aplicados a productos comunicativos (mensajes, textos o discursos), o a interacciones comunicativas que, previamente registradas, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido, o sobre las condiciones que puedan darse para un empleo posterior” (Piñuel y Gaitan 1995, 514)

En primer lugar, se ha realizado un amplio análisis de contenido cuantitativo estudiando los principales *ítems* de los 348 números publicados hasta ahora por la revista especializada *Primer Acto*, previa una tabulación de los mismos.

Posteriormente, se ha profundizado en la valoración cualitativa de los principales contenidos temáticos, especialmente en aquellos relacionados con las relaciones entre las artes escénicas y la comunicación, la cultura, la política, el compromiso social, etc.

2. Análisis estructural. A fin de completar el estudio sobre los contenidos de esta publicación especializada hemos considerado de utilidad aplicar también las técnicas del análisis estructural teniendo en cuenta que, difícilmente, podría entenderse la trayectoria de esta publicación sin enmarcarla en el contexto político, social y cultural en el que nació y se ha desarrollado dicha revista. Si aceptamos como válida la definición de estructura elaborada por J.L. Sampedro y R. Martínez Cortiña (1975,29), como el “conjunto de elementos y de interrelaciones que caracterizan, con cierta permanencia, una determinada situación real”, debemos deducir que las estructuras sociopolíticas españolas han incidido de forma determinante y permanente en los contenidos de *Primer Acto*.

De esta forma, intentamos contemplar los contenidos cuantitativos como cualitativos de la revista *Primer Acto* dentro del marco estructural en el que se interrelacionan los distintos elementos que componen su realidad. Aunque este análisis estructural tenga un carácter especialmente descriptivo no supone una renuncia al estudio teórico que viene a profundizar en los elementos estructurales más relevantes.

SEGUNDA PARTE

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

TEATRO Y COMUNICACIÓN

CAPÍTULO 1.- TEATRO Y COMUNICACIÓN

Dentro del marco teórico en el que hemos elaborado la presente tesis doctoral nos interesa destacar, sobre todo, los aspectos más relacionados entre el teatro y la comunicación, entendida esta en sus términos más amplios.

Por ello, hemos considerado oportuno iniciar nuestro trabajo de investigación delimitando el campo epistemológico del objeto de nuestro estudio. La actividad teatral puede abordarse desde distintos aspectos artísticos, culturales, técnicos, etc. Sin embargo, para centrarnos en el tema central de esta tesis vamos a analizar, sobre todo, la relación del teatro desde el campo semiológico, sociológico y mediático. La semiología nos puede ayudar a comprender mejor la comunicación de signos que se establece en toda representación teatral. Por otra parte, la sociología nos puede servir para establecer la interrelación entre el teatro y sus receptores. Finalmente, las ciencias de la comunicación nos ayudan a interpretar los mensajes comunicativos que se transmiten a través de la actividad teatral.

1.1.- LA SEMIOLOGÍA DRAMÁTICA

Desde el punto de vista conceptual, y teniendo en cuenta la propia etimología del término “teatro”, derivado del griego *theatron* y *theamai*, palabras que se refieren a la contemplación desde la que se observa un acontecimiento, podemos afirmar la estrecha vinculación de la representación teatral con su poder respecto a las repercusiones que se derivan hacia los espectadores ya que, difícilmente podemos denominar una actividad como teatro si no tenemos en cuenta el público al que va dirigida.

Este sentido receptivo y contemplativo del teatro respecto a la transmisión del mensaje a los espectadores constituye un objeto de estudio de la función semiótica de la actividad escénica a través de la utilización de determinados signos.

Por ello, según señala Veltrudsky (2011,23), “el teatro constituye un sistema semiótico específico que usa materiales heterogéneos y se apoya en

otros sistemas semióticos-lengua, signos visuales, escultura, arquitectura, música, gestos, etc.-mientras se diferencia de todos ellos al mismo tiempo”

1.1.1.- “Círculo de Praga”

Los primeros estudios en torno a la Semiología Dramática, dedicada a la investigación de los signos teatrales surgieron en el denominado “Círculo de Praga”, corriente interdisciplinaria surgida hacia los años 30 y 40 del pasado siglo en Centroeuropa, donde confluyen diversas tendencias fenomenológicas, formalistas, estructuralistas, etc. La Semiología Dramática analiza, no solamente los signos verbales de los textos teatrales, sino también los signos verbales y no verbales que se producen durante la representación escénica, momento en el que culmina el proceso comunicativo de la obra teatral.

Para María del Carmen Boves (2004, 503):

“La posibilidad de una semiología del teatro estriba en que se trata de una creación humana, artística, que utiliza signos de diferentes tipos, verbales, y no verbales, y sigue un proceso de comunicación complejo que se dirige primero a la lectura (como los demás géneros literarios) y finalmente a la representación, forma específica de este género “

Así pues, en la comunicación teatral se utilizan, indistintamente, tanto los signos verbales como no verbales con el objeto de transmitir un mensaje dirigido a unos receptores o espectadores que tienen que decodificar dicho mensaje partiendo de la percepción de la obra, tal como señala Veltrudsky (2011, 23):

“La Escuela de Praga concibió el teatro como un arte independiente por derecho propio. (...) El teatro constituye un sistema semiótico específico que usa materiales heterogéneos y se apoya en otros sistemas semióticos - lengua, signos visuales, escultura, arquitectura, música, gestos, etc.- mientras se diferencia de todos ellos al mismo tiempo.”

Este hecho da lugar a dos consecuencias primordiales. En primer lugar, el teatro cuenta con componentes mucho más variados que ninguna otra manifestación artística. En segundo lugar, cada uno de los sistemas semióticos que confluyen tiende a mantener su propia forma de relacionar el *signatum* con el *signans* y, como resultado de ello, cada tipo de signo choca en cierto modo con los otros. Al mismo tiempo, al combinarse con

los otros, cada signo adquiere nuevos rasgos y nuevas posibilidades semánticas de las que carece en sí mismo fuera del teatro”

1.1.2.- Semiótica teatral

La semiótica teatral es entendida por Santiago Trancón (2004, 670) como un sistema de sistemas:

“La obra teatral es un polisistema, un sistema de sistemas. Por sistema entendemos un conjunto ordenado y coherente de signos. Los signos de la misma naturaleza material forman un código. No existe un signo ni un código teatral específico. No existe, por tanto, un lenguaje teatral específico. Cualquier signo se puede convertir en signo teatral. Los signos teatrales son heterogéneos: pertenecen a códigos diversos”.

Y concluye esta delimitación de la obra teatral con la alusión al signo teatral como referente

“Como referente, el signo teatral puede remitir a un objeto real o a un objeto imaginario. El signo teatral que tiene un referente real en el mundo extraescénico se convierte en signo de signo: por un lado remite al mundo de la ficción, por otro al mundo real. Si el referente de la ficción remite al referente real, este signo es mimético”.

Por su parte, Andrés Pérez Simón (2011, 15) puntualiza:

“Desde finales de los años treinta hasta mitad de los cuarenta, Petr Bogatyrev, Jindřich Honzl y Karel Brušák desarrollan una semiótica teatral que adapta (y cuestiona) la terminología lingüística de Ferdinand de Saussure. Estos investigadores desarrollan un corpus teórico que se caracteriza por:

En el plano metodológico, la constante interacción entre teoría y arte de vanguardia (teatro constructivista y surrealista, especialmente, pero también teatro folclórico y teatro no occidental);

b) En el plano de las ideas, la liberación de la semiótica teatral del corsé impuesto por la lingüística de cuño saussuriano mediante la incorporación de una tradición nativa (Otakar Zich, autor de Estética del arte dramático, 1931) y de corrientes contemporáneas como la fenomenología (Husserl, Ingarden) y la semiótica sociológica del Círculo de Bajtín representada en los textos de Valentin Vološinov

Dentro de la complejidad semiótica que constituye la actividad teatral, podemos destacar una serie de características del diálogo teatral, basado en la interacción de los personajes, la oralidad del discurso de los

actores, la expresividad del lenguaje, la gestualidad y, sobre todo, la teatralidad que, para Núñez Ramos (1991, 60): “es, en fin, una implicación de la estructura verbal, una condición del sentido del texto, y no una simple descripción de realidades visuales. La teatralidad no se manifiesta de manera directa y explícita, sino que se siente implicada en lo que se lee, sin una clara conciencia de ella, como algo que emerge del contenido del texto, que hace más expresivo, más sensual, más rico el contenido del texto, pero no es el contenido del texto, sino una particularidad de su manifestación, en una lectura cuidada e intensa”.

Diversas han sido las teorías semióticas sobre el teatro. María del Carmen Boves (2004, 592) señala las siguientes:

“Para algunos críticos, sobre todo italianos, la semiología del teatro es en realidad una teoría general sobre el teatro, de modo que más allá del Texto Literario con su lectura y del Texto Espectacular con su representación, la semiología dramática tiene como objeto todos los pasos del proceso de comunicación dramática y todas las relaciones contextuales e históricas de la obra. La semiótica sería entre todas las teorías y entre todos los métodos aplicados en las ciencias humanas el más adecuado para una disciplina teatral, con funciones propedéuticas y epistemológicas. La Semiología así entendida comprendería todas las teorías científicas y todas las reflexiones sobre el teatro”.

Finalmente, esta variedad de signos que configuran la realidad teatral, hacen que la actividad escénica esté dominada por una serie de efectos semiológicos que trascienden a la propia interpretación para convertirse en un diálogo interactivo entre los distintos sujetos emisores y receptores del mensaje teatral, tal como apunta Rafael Núñez Ramos (1991,70):

“Si la acción y la participación directa del público en el montaje acentúan el carácter comunitario y vivido de la experiencia estética, si la lectura ofrece virtualidades de todo tipo, la escenificación del espectáculo, por disponer de muchos y variados medios, por abarcar múltiples voces y signos de muy diversos sistemas y por unificar la atención del espectador sin pérdida de la multiplicidad sensorial y semántica, por estar en condiciones de realizar las posibilidades del texto y estimular una participación afectiva y corporal próxima a la del teatro acción, el espectáculo teatral es quizá la forma más completa, pero también la más arriesgada y difícil, de comunicación con el público” (El subrayado es nuestro)

1.2.- SOCIOLOGÍA DEL TEATRO

“La sociología del teatro es una rama o una aplicación particular de la sociología del arte y de la literatura, de las que adopta, previa una codificación adecuada, la articulación básica en áreas de interés y objetos de investigación. Tomando como referencia justamente los textos de ese tipo, los autores, el público, los géneros, la crítica, etc.

Sin embargo, la sociología del teatro comprende necesariamente otros objetos, peculiares de esa forma de arte, como el estudio de los condicionamientos sociales, culturales sociales, culturales e ideológicos de la escenografía y la dirección teatral; la dinámica social de los grupos de actores, antes, durante y después de una representación; los usos didascálicos, pedagógicos, edificantes, celebratorios de las representaciones teatrales por parte de los regímenes políticos, y la confección de textos y escenografías con los mismos fines” (Luciano Gallino (ed.), 2001,)

En esta extensa definición del término “Sociología del teatro”, publicado en el *Diccionario de Sociología* editado por Siglo XXI, se encuentran los principales elementos constitutivos de esta parcela de la Sociología. En primer lugar sitúa este campo sociológico especializado como una subárea temática de la Sociología del Arte y de la Literatura, destacando estas relevantes interrelaciones que caracterizan las artes escénicas. Aunque en esta definición no se hace una mención explícita sobre el aspecto mediático del teatro - eje central del presente estudio- , sin embargo se hace una clara referencia a los elementos fundamentales de la comunicación teatral como son los sujetos emisores, los receptores y la codificación del mensaje.

Planteados estos aspectos genéricos de la Sociología del teatro, se especifican en esta definición los elementos más específicos del estudio sociológico de la actividad teatral como son los condicionamientos sociales, culturales, ideológicos, etc. así como la dinámica social de los actores y los usos didascálicos y pedagógicos de las representaciones teatrales.

La actividad teatral ha tenido históricamente una fuerte vinculación con el devenir de la sociedad. Sus orígenes están unidos a las manifestaciones sociales, religiosas, políticas, etc. del ser humano. Aristóteles utilizaba el término de mimesis para referirse a toda expresión

artística, incluida la actividad teatral. Y este sentido “especulativo” (de *speculum*: espejo) del arte escénico ha refrendado su estrecha relación con la realidad social de cada momento histórico convirtiéndose así en una caja de resonancia de las pasiones, las luchas, las inquietudes y las necesidades del ser humano a través de su historia. A la ciencia sociológica le corresponde la tarea de investigar el grado de identidad o mimesis entre la representación y la realidad social.

Según Santiago Trancón (2004, 670), “el teatro también cumple necesidades sociales específicas. Las sociedades y grupos necesitan, para constituirse y permanecer unidos, establecer normas, modelos de comportamiento, signos y símbolos de identificación y pertenencia, compartir ideas, valores y creencias, participar en ceremonias, ritos y actos colectivos, institucionalizar formas de cohesión y homogeneización social. Necesitan, a su vez, poder criticar, modificar y cambiar todas estas normas, ideas, valores y modelos siempre que lo necesiten, sin que esto ponga en peligro su existencia como sociedad constituida.

El teatro es un instrumento especialmente apto y eficaz para lograr estos fines. En las sociedades modernas y contemporáneas, estas funciones sociales tradicionales del teatro se cumplen hoy mejor y de forma más amplia y masiva a través de otras instituciones y mecanismos sociales como el cine, la televisión, la publicidad, la enseñanza, la moda y, sobre todo, el consumo”.

Asimismo, para el dramaturgo Alfonso Sastre (1969, 2),

“se concibe el espectáculo (teatral) como una forma consciente de acción sobre la realidad a través del hecho social de la representación. (...) En el orden social nuestro teatro irá, sobre todo, encaminado a que el espectador tome conciencia, en lo general, de su situación como existente y, en lo concreto, de su situación histórica. A lo primero, se reducirá nuestra metafísica. Y a lo segundo, nuestra política”.

Por su parte, el sociólogo José Matos Gamboa (2011,8), partiendo de la concepción del teatro como movimiento cultural, define a la sociología de la cultura como “una ciencia del funcionamiento y el destino de la cultura, desde cuyo punto de vista nos apoyamos para continuar el análisis de los problemas sociológicos, específicamente del teatro, como manifestación integrativa de las diversas manifestaciones de la cultura artística”.

1.2.1.- El teatro como escenario social

La revista *Primer Acto* nació con esta orientación desde y hacia la sociedad, entendiendo el teatro como un escenario social, tal como reiteraba en el inicio de su tercera época (nº 342, 2012):

“*PRIMER ACTO* entiende el teatro como un espacio en el que convocar, dentro de una tradición secular, las contradicciones, carencias y esperanzas democráticas de la sociedad de nuestros días. Necesitamos, más allá de la protesta o la aceptación, profundizar en el pensamiento social y personal, aportando los elementos éticos y estéticos del gran teatro”.

Este planteamiento de confluencia del arte escénico con la realidad social motivó entre un grupo de dramaturgos españoles, liderados por Alfonso Sastre y José María de Quinto, la creación, en septiembre de 1960, del Grupo de Teatro Realista (G.T.R.) con el objetivo de realizar investigaciones prácticas y teóricas sobre el realismo y sus formas dramáticas. Los mismos creadores del Grupo de Teatro Realista habían fundado, diez años antes, el Teatro de Agitación Social (T.A. S.). El día 10 de octubre de 1950 aparecía en el periódico *La Hora*, un Manifiesto del T.A.S., firmado por Alfonso Sastre y José María de Quinto, en el que establecían 20 principios declarativos encabezados en primer lugar por la siguiente declaración:

“Concebimos el teatro como un "arte social", en dos sentidos:

- a) Porque el Teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El Teatro lleva en su sangre la existencia de una gran proyección social.
- b) Porque esta proyección social del Teatro no puede ser ya meramente artística.”

La revista *Primer Acto* fue una de las principales plataformas para la difusión de estos movimientos a favor de un teatro más próximo a la problemática sociopolítica de la España franquista y, posteriormente, a la regeneración democrática en la transición, tal como reconoce el director de *Primer Acto*, José Monleón, en su artículo “Cien y pico números de *Primer Acto*”, publicado en el número nº 100-101, en 1968: “A lo largo de estos números se afirma la vinculación de *Primer Acto* a los autores realistas. La palabra posee, obviamente, un doble sentido, de un lado, está el concepto

ético de compromiso, la idea de que el teatro debe desvelar la realidad y contribuir a su progresiva evolución; ligado a esta vocación está la decisión estilística de mostrar la realidad de una determinada manera”.

1.2.2.- Programa Teatro y Democracia

Aparte de las constantes referencias a este aspecto social del teatro a través de artículos, editoriales, entrevistas, etc. esta revista de investigación teatral promovió la constitución del Programa de Teatro y Democracia, en cuyo texto fundacional se exponen los principios de este Programa:

“Partimos del principio de que la idea de democracia nació en Grecia al tiempo que el teatro, pronto convertido, más allá de sus vinculaciones mitológicas, en una institución absolutamente necesaria para el desarrollo de aquella. El teatro, asumido como un espacio de expresión de la humanidad, con sus divergencias, aceptando el diálogo como principio, habría sido el instrumento de participación de la mayoría, a través de los personajes y de los espectadores, en la creación de una opinión crítica. Si, obviamente, existe una minoría que toma las decisiones concretas desde el Poder, a veces a través de un previo proceso electoral, el juego de los intereses establecidos aleja a menudo las decisiones de los gobernantes del interés general. En esa realidad, el espectador y el personaje dramático son los depositarios de una teórica libertad, entorpecida por sus circunstancias concretas. Dictaduras, censuras, oligarquías, profundas desigualdades y una cultura de la sumisión habrían apartado de la participación política a muchos que han podido pensar libremente sólo como espectadores. De ahí la importancia de un teatro crítico y libre como instrumento regular de la vida democrática”.

Esta estrecha relación entre Teatro y Sociedad ha llevado a la socióloga cubana Isabel Taquechel Larramendi (2002, 101) a plantear un nuevo modelo de sociología del teatro: “La falta de congruencia del concepto introducido con una sociología del teatro existente, nos sugirió un nuevo modelo, como forma adecuada a los tiempos, de enfocar una sociología del teatro, que comprende la presentación de varios elementos, aparentemente alejados de la promoción cultural teatral.

Con lo expresado, la sociología del teatro en nuestro modelo, se convierte en una especialización de la sociología que estudia las cuestiones sociales que tienen que ver con este arte y su promoción.

Los problemas que se estudian especializadamente, son aquellos que requieren de conocimientos teatrales como cuestiones de la puesta en escena; mientras que otros problemas, como algunos estudios de público, pueden ser estudiados por sociólogos no especialistas”.

1.3.-EL TEATRO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

El teatro ha sido considerado, desde sus orígenes como un medio de comunicación a través del cual se transmiten una serie de mensajes a los espectadores mediante la interpretación, por parte de los actores, sobre determinadas manifestaciones de carácter religioso, político, social, etc. De hecho las representaciones teatrales vienen a ser una de las primeras actividades del ser humano para poder comunicarse con sus semejantes

”En realidad, - puntualiza Ángel Berenguer Castellar (1992,170)- el espectáculo teatral se concibe como un intento de comunicación humana global, en el que se concitan diversas técnicas artísticas, todas ellas transformables por su empleo en esta fórmula colectiva, y adaptadas al servicio que se espera de ella en un proyecto que las supera. La imagen, el texto, la presencia viva del actor, el carácter único de la representación, y el público colectivo, tan presente aún a pesar de su anónima oscuridad, constituyen elementos diferenciables claramente. Más aún poseen sus propias reglas y se articulan como un conjunto cuyo objetivo último es conseguir comunicar una experiencia vital (externa o interna) tan compleja en su propia identidad como en su presentación”

Incluso, el mismo autor, catedrático de Teoría del teatro, llega a afirmar que “el teatro del Siglo de Oro (español) era comunicación de masas en su momento “(1997)

1.3.1.- Desarrollo histórico

Las primeras representaciones teatrales tenían un marcado carácter de ceremonia religiosa. Así, en Grecia distintos dramaturgos del siglo V antes de Jesucristo como Sófocles, Esquilo y Eurípides crearon distintas obras de carácter trágico como homenaje a sus divinidades. Lo mismo sucedía en Roma con las obras teatrales denominadas “saturnalias”, en las que los autores teatrales romanos manifestaban sus honras a las deidades paganas.

Por otra parte, la Iglesia Católica ha venido utilizando, desde la Edad Media las representaciones teatrales como una forma de transmisión de los

mensajes religiosos de forma asequible a las grandes masas. Una manifestación de estas representaciones de carácter religioso son los denominados “misterios” que se representaban en los templos religiosos como forma de transmisión catequética para sus fieles. En la actualidad todavía quedan vestigios de estas representaciones religiosas como, por ejemplo, el “Misterio de Elche”, en el que se representa la transición, asunción y coronación de la Virgen en las fiestas patronales.

Según Santiago Trancón Pérez (2004, 57), “el teatro (el ‘verdadero’ teatro, cuya expresión más alta quizás fue teatro poético de la tragedia griega) aspira a la máxima comunicación, no pone límites a la conexión con los otros, ya que nace de un deseo profundo de comunicación: quiere comunicar lo que no se ve, lo que no se sabe, lo que no se conoce, lo que el autor –el verdadero poeta– descubre y entonces le invade un deseo imperioso de transmitirlo, aunque presienta que es imposible, que ni las palabras ni la acción dramática serán suficientes, ni los receptores van a ver y sentir exactamente lo mismo que él. Sin embargo, si partiera del hecho de que jamás va a ser comprendido por nadie, entonces no escribiría.

Por el contrario, él piensa o siente que cualquier ser humano no sólo puede entender y compartir lo que él expresa, sino modificarlo y superarlo, porque apela a algo profundo, a un impulso que él presiente universal, común a todo ser humano.

Así que, independientemente de que sepa que su mensaje va a llegar a muy poca gente, él, en el momento de crear su obra, está movido por ese impulso universal, ese deseo de compartir su experiencia y sus ideas con la humanidad entera. De este fondo nace la verdadera poesía y el verdadero teatro”.

1.3.2.- Modelo comunicativo

Las artes escénicas suponen una forma de comunicación amplia y compleja. Así lo entiende María del Carmen Bobes (1997) cuando señala:

“El texto dramático se perfila, pues, como una creación de caracteres específicos en el conjunto de las creaciones literarias y se afirma como proceso de comunicación específico, que se inicia en la creación, se formula en el texto literario y el texto espectacular como aspectos simultáneos y

se dirige a formas de recepción también específicas, frente a otros géneros literarios, porque es espectáculo, y frente a los otros espectáculos, porque es literario”.

Por su parte, Fran Núñez Alonso (2007,4) plantea un modelo global de la comunicación teatral basado en el Modelo Vieites M. (2000)

CUADRO N° 1. MODELO GLOBAL DE COMUNICACIÓN TEATRAL



Fuente: Fran Núñez Alonso (2007)

Este modelo comunicativo está basado en el modelo transaccional de Barnlund (1970) en el que se destaca la emisión y recepción simultánea de mensajes en un episodio de comunicación, correspondiendo, tanto al emisor como al receptor, la construcción de un significado común y compartido. Según este modelo, la comunicación teatral exige una participación activa entre sujetos emisores y receptores, tanto para la transmisión correcta y eficaz de los mensajes como para establecer los cauces necesarios para la retroalimentación. Corresponde al sujeto emisor la creación y codificación del mensaje, mientras que se le atribuye al receptor la descodificación del mensaje en función de su experiencia o capital teatral recreándolo nuevamente en un segundo proceso creativo. El canal de la comunicación teatral correspondería a los cinco sentidos

predominando, sobre todo, los canales auditivos y visuales. La transmisión de los mensajes en la comunicación teatral se ve condicionada por una serie de ruidos o interferencias que pueden ser de carácter semántico (mala dicción del actor, uso de variantes dialectales, etc.), físico (movimientos del público, toses, etc.) y psicológico (estado anímico del espectador, etc.).

Otro elemento a tener en cuenta en la comunicación teatral es la configuración de los espacios escénicos diferenciando el espacio indefinido de la acción dramática que puede estar condicionado por el género teatral, y el espacio real correspondiente a los actores o al público. Finalmente, la tradición cultural del público puede condicionar la recepción del mensaje teatral.

1.3.3.- Elementos comunicativos

Si nos atenemos a la tradicional clasificación de la comunicación consistente en la transmisión de un mensaje que se dirige desde el emisor a unos determinados receptores a través de la codificación de dicho mensaje mediante un determinado canal, nos encontramos con que la comunicación teatral aporta todos y cada uno de los elementos básicos de la comunicación de masas con diversas adaptaciones tanto a los mensajes transmitidos como a la diversidad de emisores, códigos, canales, receptores, etc.

Respecto a los emisores nos encontramos que en la comunicación teatral son diversos los posibles transmisores del mensaje. En primer lugar, se encuentra el autor del texto escénico. Por otra parte, el director de escena es el encargado de la representación teatral basada en el guion elaborado por el autor del texto. Así mismo, los encargados de la transmisión de los mensajes escénicos son los propios actores, quienes a través de determinados códigos de carácter lingüístico, gestual y espacial intentan transmitir estos mensajes a los espectadores.

En cuanto al mensaje son diferentes las modalidades de contenidos que se transmiten a través de este medio de comunicación. Así, nos encontramos con mensajes de carácter dramático, entretenimiento, filosófico, cómico, político, social, etc. La transmisión de estos mensajes se realiza en las artes escénicas mediante la utilización de determinados códigos que pueden tener una modalidad lingüística, icónica, kinésica, gestual, etc. También forman parte de estos códigos la luminosidad

utilizada, vestuario, música, decoración, etc. En definitiva, se trata de una comunicación “cara a cara”, como forma determinante de la oralidad escénica. Así lo entiende Umberto Eco (1999, 78) cuando afirma:

“En la comunicación cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y feed back (retroalimentación) que se apuntalan mutuamente. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí”.

Respecto a los receptores son de múltiples modalidades ya que se trata de un colectivo heterogéneo y plural. Normalmente los receptores de la comunicación teatral tienen una actitud meramente pasiva aunque, en los últimos tiempos, se ha ido provocando una mayor participación de los receptores en las representaciones teatrales pidiéndoles una mayor actividad en dichas actuaciones a través de los aplausos, silencios, actuaciones personales, etc.

En la comunicación teatral se establece una interrelación entre sujetos emisores y receptores que, para P. Brooks (1994, 60), revela una comunicación dialogal:

“El carácter dialogal, comunicativo e intencional de la obra de teatro, lo impone el espectador. Si no hay diálogo con él no hay teatro. Dialogal quiere decir que tiene que establecerse una comunicación auténtica, o sea que le afecte; tiene que importarle, no ser charla aburrida, espectáculo banal o asunto ajeno, encerrado en la subjetividad de sus productores. El teatro es interacción, diálogo comprometido entre la obra y los espectadores. El ojo del público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación que exige en todo momento que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar. Su participación es continua a través de su presencia expectante.”

Los canales mediáticos utilizados en la comunicación teatral responden a distintas modalidades basadas fundamentalmente en dos tipos, unas de carácter visual y otras de carácter auditivo. Sin embargo, también suelen utilizarse otros canales olfativos, táctiles, etc.

En definitiva, la actividad teatral cumple todos los requisitos para poder catalogarla como un medio de comunicación de masas, a través del cual se nos transmiten unos determinados mensajes.

CAPÍTULO 2

LA INFORMACIÓN CULTURAL COMO ÁREA DE ESPECIALIZACIÓN PERIODÍSTICA

CAPÍTULO 2.- LA INFORMACIÓN CULTURAL COMO ÁREA DE ESPECIALIZACIÓN PERIODÍSTICA

2.1.- APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

Si aceptamos como válida la definición que hace la UNESCO del término cultura como “el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social”, ¹debemos concluir que la mayor parte de las informaciones transmitidas por los medios de comunicación tienen una clara relación con la cultura ya que ésta aborda temas tan diversos como la educación, la economía, las creencias, la vida política, etc., tal como incluye la UNESCO en la anterior definición del término cultura:

“(La cultura) engloba, además las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias. La cultura da al hombre la capacidad de reflexión sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos racionales, críticos y éticamente comprometidos. Por ella es como el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevos significados y crea obras que lo trasciendan”

Por ello, la denominada “información cultural” no puede verse ceñida exclusivamente a los temas literarios, artísticos, teatral, etc., sino que debe estar presente en todas las actividades del ser humano. De hecho algunos autores abogan por la desaparición de la sección de cultura en los medios de comunicación aportando el siguiente razonamiento: “Un periódico, o casi todos los periódicos, tienen unas ‘páginas culturales’, lo que parece indicar que el resto de las páginas no tienen nada que ver con la cultura, que así se ve arrinconada o segregada fuera del periodismo dicho”. Carlos Álvarez (vid. Tubau, 1982, 34.)

A idéntica conclusión llega Jorge. B. Rivera (1995, 19) cuando afirma:

(*)<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture>

“Todo periodismo, en definitiva, es un fenómeno ‘cultural’ por sus orígenes, objetivos y procedimientos, pero se ha consagrado históricamente con el nombre de ‘periodismo cultural’ a una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las ‘bellas artes’, las ‘bellas letras’, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental”.

El origen etimológico del término cultura nos indica ya esa pluralidad conceptual que señalábamos anteriormente. Así, la procedencia terminológica del verbo latino *colo, colis, colere, colui, cultum* nos advierte sobre el cultivo del conocimiento personal y de la tierra, el culto religioso, el culturismo físico, etc.

El diccionario de la Real Academia Española define la cultura como el conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico y el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

En su obra *El porvenir de una ilusión*, Sigmund Freud (2002, 8) define así la cultura

“Por un lado, comprende todo el saber y el poder conquistados por los hombres para llegar a dominar las fuerzas de la Naturaleza y extraer los bienes naturales con que satisfacer las necesidades humanas, y por otro, todas las organizaciones necesarias para regular las relaciones de los hombres entre sí y muy especialmente la distribución de los bienes naturales alcanzables”.

El periodista e investigador argentino Jorge B. Rivera (1995,11), en su libro *El periodismo cultural*, trata de orientar cómo podría ser un buen periodismo cultural.

“Mi punto de vista personal puede resumirse de la siguiente manera (que no impongo al lector): el mejor periodismo cultural es aquel que refleja lealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad (tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etcétera), apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un

enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido”.

Por su parte, Rafael Llano (2008, 434) propone una catalogación de ocho acepciones de la palabra ‘cultura’:

- “1) Cultura como ‘ortopedia’ de la naturaleza humana.
- 2) Cultura como producción de utilidades
- 3) Cultura como producción de conocimiento y belleza.
- 4) Cultura como regulación colectiva de las costumbres y la moral.
- 5) Cultura como invención o creación.
- 6) Cultura como comunicación y tradicionalización
- 7) Cultura como símbolo identitario de un grupo social.
- 8) Cultura como espectáculo”.

De todas estas acepciones, los medios de comunicación suelen utilizar con mayor frecuencia, en su “sección cultural”, las informaciones relativas a la producción de conocimiento y belleza (la literatura y las Bellas Artes), así como también a las noticias relacionadas con el mundo del espectáculo como las artes escénicas, cinematográficas, musicales, danza, etc.

Asimismo, Dallal (2005,271) plantea la cultura como

“un conjunto de obras, hechos, acciones, actitudes, costumbres, símbolos, tradiciones, lenguajes, gustos o preferencias, principios, procedimientos – en una palabra, sentidos- etcétera, que cohesiona e identifica –el conjunto- a un grupo humano y que éste utiliza para conocer y reconocer su pasado, entender su presente y preparar su futuro”.

2.2.- CARÁCTERÍSTICAS DE LA INFORMACIÓN CULTURAL

Este mosaico informativo que representa la comunicación cultural responde a la dicotomía del propio hecho cultural que se encuentra fracturado en polos opuestos y, en algunos casos, contradictorios como, por ejemplo, la cultura general frente a la especializada, la cultura popular *versus* a la elitista, la cultura de masas frente a la erudita, la cultura oficialista en oposición a la cultura “underground”, la cultura tradicional frente a la de vanguardia, etc.

Esta dicotomía de la cultura ha sido estudiada por Umberto Eco (1977,31), quien analiza dos posiciones antagónicas respecto a la cultura de masas propiciada por los medios de comunicación. Por una parte, se encuentran los “integrados”, formados por aquellas personas que consideran de forma positiva la difusión cultural ya que propicia una mejor distribución de los bienes culturales anteriormente inalcanzables para un amplio espectro de la sociedad. En el polo opuesto se encuentran los “apocalípticos”, para quienes la difusión masiva de información cultural a través de los medios supone un deterioro y vulgarización del fenómeno cultural convirtiendo su contenido en un subproducto cultural de consumo masivo.

Teniendo en cuenta estos prenotandos conceptuales podemos abordar el estudio de la información cultural como una parcela dentro del periodismo especializado.

En su obra *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Iván Tubau (1982,23) define la información cultural como “la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación”.

Sin embargo, la amplitud poliédrica que ofrecen los contenidos culturales dificulta, en parte, un tratamiento homogéneo de los mismos ya que, en determinadas ocasiones, se insertan en las páginas culturales textos específicamente literarios o publicitarios que no responden a los criterios puramente periodísticos.

A idéntica conclusión llegaba también E. Dovifat (1959, 59) al señalar que la sección de información cultural “comprende tres clases de material: informativo (noticia e informe); crítico (crítica y valoración publicística) y recreativo (ejemplo cultural y pasatiempo. Novela, cuento corto y relatos entretenidos)

Igualmente, esta diversidad se produce en los medios de comunicación utilizados como soportes divulgativos de la producción cultural. Así lo reconoce Jorge B. Rivera (1995, 20):

“El campo del ‘periodismo cultural’ no es uniforme ni reductible a unos pocos prototipos de fácil identificación, La gama es amplia, incluso en su aspecto formal, y permite considerar indistintamente como tal a una revista literaria de pequeña circulación, el suplemento de un diario de tirada masiva, una

publicación académica altamente especializada, un *fanzine*, una revista de divulgación que trabaja con recortes temáticos muy diferenciados entre sí y peculiaridades distintivas”.

2.3.- MODALIDADES DE LA INFORMACIÓN CULTURAL

La información cultural se encuentra presente en los medios de comunicación españoles, fundamentalmente, a través de las siguientes modalidades:

a) Sección diaria en la prensa generalista con informaciones de actualidad sobre la actividad cultural. Esta información suele adoptar distintas modalidades de géneros informativos que, generalmente, se concretan en los siguientes: la reseña anunciando la realización de algún acto cultural; la crónica, informado sobre el desarrollo de una actividad de carácter cultural y, finalmente, la crítica analizando el hecho cultural.

b) Suplementos semanales de la prensa generalista dedicados exclusivamente al tratamiento de la información cultural con una mayor dedicación de espacio y de expertos. En estos suplementos culturales se analiza la actualidad en este campo informativo y se aportan ensayos, reportajes y entrevistas realizadas por especialistas en el ámbito cultural. En España se editan diversos suplementos culturales como *Babelia*, *El Cultural*, *Abc cultural*, etc.

c) Revistas especializadas en temas culturales, definidas por Pérez Embid (1965, 137) como “publicaciones periódicas, bastante de minorías, en las que se reflejan las ideas y los hechos contemporáneos referentes a la orientación del pensamiento, del arte, de las letras, y los avances y los principios generales del saber científico”. La mayor parte de estas revistas especializadas forman parte de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE). Podemos destacar algunas de estas revistas como *Leer*, *El ciervo*, *Scherzo*, *Letra internacional*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Ínsula*, *ADE-Teatro*, etc.

2.4.- LA ESPECIALIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN CULTURAL

Tras estas consideraciones epistemológicas podemos concluir que la información cultural es un área de información periodística especializada ya que aborda contenidos específicos, tratados por emisores expertos en la materia analizada y dirigidos a receptores especialmente interesados en esta materia informativa. Manuel Martín Serrano (1979,9) señala que “el ciclo

de la especialización periodística tiene su momento culminante con la crítica cultural escrita por un especialista para una audiencia especialmente interesada”

Asimismo, esta área de la información cultural forma parte de uno de los cuatro sistemas temáticos formulados por Mar de Fontcuberta (1997, 21) como “áreas de la Información Periodística Especializada (I.P.E.)”: Sociedad, Política, Cultura y Economía. Por otra parte, esta sección cultural aborda los elementos que, a juicio de Mar de Fontcuberta, son imprescindibles para poder definir una parcela informativa como área de especialización periodística: Coherencia temática, tratamiento informativo específico con textos coherentes y fuentes expertas, coherencia con la exigencia de los receptores y pertinencia de los conceptos, las categorías y los modelos de análisis aplicados.

CAPÍTULO 3

LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS

CAPÍTULO 3.- LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS

Las revistas, también denominadas como *magazine*, constituyen un relevante medio de comunicación con una larga presencia en el mundo mediático. Aunque algunos historiadores del periodismo (vid. White, 1970, 12) consideran que la revista londinesa *The Ladies's Mercury*, creada en 1693, es una de las primeras de esta modalidad periodística, la consolidación de este formato mediático alcanzó su mayor desarrollo con las publicaciones políticas y económicas *The Economist* (Londres 1843), *Time* (USA 1923) y *News Week* (Nueva York 1833).

En la clasificación sobre la Periodística elaborada por Otto Groth (1960, 85 ss), y recogida por Rafael Llano (2012, 23), se dividen los medios impresos en dos grandes apartados. Por una parte están los diarios (*Zeitungen*) y por otra las revistas (*Zeitschriften*), ya que ambos medios reúnen los cuatro elementos que, a juicio de Groth, son los que definen a la producción periodística: la actualidad, la periodicidad, la publicidad y universalidad. En el caso de las revistas, algunos de estos elementos reúnen ciertas peculiaridades. Por ejemplo, la periodicidad de las revistas es más amplia que la de los diarios, lo que conlleva una menor actualidad. Sin embargo, los contenidos de las revistas son más especializados que el de los periódicos generalistas. Otra de las diferencias específicas de las revistas frente a los otros medios impresos es la mayor fidelización de sus lectores ya que gran parte de su difusión se realiza mediante las suscripciones.

Otra de las modalidades de las revistas es la correspondiente a los suplementos que se difunden semanalmente de forma conjunta con los principales diarios. En el mercado español contamos con un amplio espectro de suplementos semanales como *País Semanal*, que se distribuye junto con el diario *El País*; *Vanguardia Magazine*, con el diario catalán *La Vanguardia*; *Magazine del Mundo*, etc.

3-1-DELIMITACIÓN CONCEPTUAL

Muchas son las definiciones en torno a la revista. Entre la variedad de conceptos respecto a esta modalidad mediática destacamos las siguientes: En el Reglamento de Trabajo para el control de publicaciones, elaborado por la Oficina de Justificación de la Difusión (O.J. D.) en 1993 (Cabello 1999, 18), se contempla este medio desde su aspecto puramente formal definiendo a la revista como “aquella publicación no diaria de papel, formato y características de impresión distintas a la del diario, cosida y/o encuadernada, y con cubierta”. Sin embargo, otros autores prefieren destacar el aspecto diferenciador de la revista desde la característica de su contenido. Así, Peterson (1989) considera que revista es “una publicación periódica que contiene variedad de asuntos en cada número”. Por su parte, Ignacio H. de la Mota (1988, 262) destaca los aspectos de periodicidad al definir a la revista como “la que aparece bajo un mismo título con una periodicidad regular de hasta un máximo de tres veces por semana, dirigida a un público lector indeterminado y que inserta informaciones, reportajes o comentarios sobre hechos o temas de actualidad referidos a aspectos varios de la vida nacional e internacional”.

Entre todas estas definiciones nos interesa destacar, sobre todo, el aspecto de la especialización de contenidos como uno de sus características peculiares. Juan María Guasch (1990,199), clasifica a las revistas en dos grandes bloques: las que ofrecen una información general y las que aportan una información especializada. Para este profesor, “el tratamiento informativo propio de las revistas está siendo imitado por los diarios con la finalidad de individualizar los contenidos y de llevar a cabo un análisis en profundidad de los hechos que les permita competir con los medios audiovisuales”. Abundando en estos aspectos de especialización informativa, la Oficina de Justificación de la Difusión define a las revistas técnicas y profesionales como “aquella publicación cuyo contenido editorial está referido a materias o temas especializados y va dirigida a un público lector especialmente cualificado” Y más concretamente, la OJD define a la revista de información especializada como “aquella publicación que es editada con una periodicidad no diaria, y en cuyo contenido editorial otorga habitualmente prioridad a materias o temas especializados y va dirigida a un público lector determinado”.

3.2.- ESPECIALIZACIÓN Y PUBLICIDAD

La relevancia que tiene la especialización en el medio de estas publicaciones actúa, según Wolseley (1973,111) en dos direcciones: una horizontal, no profunda pero sí extensa que cubren las revistas de contenidos generales, destinadas al gran consumo, y otra vertical, que corresponde a las revistas especializadas, leídas por pequeños grupos a partir de algún interés específico.

En este sentido, uno de los elementos diferenciadores de las revistas respecto a los diarios es, aparte de la periodicidad, la especialización de sus contenidos frente a la universalidad temática que ofrecen los diarios. Por ello, el público al que van dirigidas estas publicaciones especializadas está considerado como un receptor más interesado y más conocedor de aquellos temas que abordan las revistas especializadas. Esto produce un efecto de fidelización del lector respecto del medio estableciéndose una mayor sintonía entre el público real de una determinada revista y el público potencial interesado en el producto publicitado.

Esta especialización de las revistas afecta, no solamente a los propios contenidos de la publicación, sino también a su difusión y fidelización de las audiencias, tema este de especial relevancia en la política de marketing y estrategias publicitarias. Así lo entiende Pérez-Latre (1995,189) cuando afirma: “El proceso de fragmentación del mercado de revistas supone un nuevo reto para la planificación y selección de medios. Cada afición, sector industrial o comercial, grupo demográfico o ‘psicográfico’, dispone de publicaciones especialmente dirigidas a ellos”. Esta segmentación del público receptor de las revistas especializadas favorece en gran medida la labor publicitaria que pretende alcanzar a sectores homogéneos de la audiencia para ofertar sus productos. Este aspecto es el que hace afirmar a Willis (1993,8) que “la carrera por la especialización es la consecuencia de la gran competencia que existe en el mercado, y supone el mejor intento de atraer y retener estrechos *targets* de audiencia que aseguran la supervivencia de la revista”.

Rafael Llano (2012, 29) recoge las ventajas específicas que ofrecen a los anunciantes las revistas especializadas de pago frente a los otros medios, partiendo de las aportaciones realizadas con anterioridad por Compaine (1982, 68-70) y Barrell y Braithwaite (1988, 157).

Primera ventaja: A través de las revistas de consumo, la publicidad puede llegar a un mercado mucho mejor definido que aquel que alcanzan por medio de la televisión.

Segunda ventaja: Los índices de lectura por ejemplar de las revistas especializadas suele ser considerablemente más altos que el de los otros medios.

Tercera ventaja: Las revistas se conservan durante más tiempo que los diarios.

Cuarta ventaja: Las revistas pueden alojar inserciones publicitarias sueltas o grapadas.

Quinta ventaja: Numerosas publicaciones especializadas pueden proporcionar un segmento de audiencia a nivel nacional.

Sexta ventaja: El lector o lectora pueden elegir a voluntad el momento en que iniciará la lectura y podrá prolongarlo tanto tiempo como quiera. Lo cual no ocurre con las audiencias de televisión o de radio.

3.3.-CARACTERISTICAS DE LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS

Consideramos de especial interés recoger las propiedades de las revistas, según la clasificación realizada por Fernando Cabello (1999, 21), quien señala las siguientes notas características de las revistas:

a) Pluralidad y especialización de los contenidos.

Las revistas son un reflejo de la variedad de temas que pueden interesar al público receptor, desde la política a la moda, el cine, el deporte, la economía, la cultura, etc. Esta “jungla temática”, como la define Wolseley, es casi ilimitada y abarca los campos más variados del interés mediático. Por otra parte, esta pluralidad de contenidos específicos requiere un tratamiento con mayor profundidad y especialización.

b) Selectividad de la publicidad

La especialización de los contenidos de las revistas y la consiguiente segmentación de las audiencias supone una considerable propiedad para los objetivos publicitarios al contar con un público especialmente interesado en determinados temas, ya que los anunciantes buscan públicos definidos y audiencias conocidas.

c) Presencia de la gratuidad

La calidad que pueden llegar a tener los gratuitos, señala Cabello (1999, 23), los hace publicitariamente competitivos con los diarios o las revistas de pago. Se da, por tanto, superada la polémica generada hace años sobre los efectos negativos de la gratuidad en la captación de la publicidad en los medios de comunicación. A ello ha contribuido, por una parte la calidad de los productos mediáticos gratuitos y, por otra, la incorporación de nuevos sectores de público receptor.

d) Internacionalización del mercado de revistas

Las revistas, según Cabello, siempre han sido internacionales en el sentido de que los editores han estado importando ideas, inspiración y experiencia de otros mercados. Para apoyar tal afirmación Cabello se basa en las cinco dimensiones vinculadas a la internacionalización planteadas por Schroeder; 1) la filosofía editorial de la publicación, 2) los elementos formales de la revista (diseño, calidad gráfica, etc.), 3) los contenidos redaccionales, 4) las fuentes de información y 5) el espacio publicitario.

e) Dinamismo en la gestión y en el mercado

El mercado de la revistas, apunta Cabello, está en continuo movimiento, con ampliaciones y reducciones casi constantes. Esta dinamización se produce, entre otras causas, a la flexibilidad del medio, que tiene la habilidad de adaptarse a los constantes cambios con que se enfrenta y a la facilidad económica para el lanzamiento.

f) Tendencia a formas más rigurosas de auditar las difusiones y de investigar las audiencias.

Para alcanzar una mayor fiabilidad de la gestión y solvencia económica de la revista conviene facilitar a los anunciantes la información necesaria para conocer el estado real de las finanzas de la empresa editora. Para la realización de estos requisitos se cuenta en España con la solvencia de los datos facilitados por la Oficina de la Justificación de la Difusión (OJD).

3.4.-TAXONOMÍA DE LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS

La variedad de revistas existentes en el mercado nacional e internacional dificulta, en gran manera, la realización de una clasificación completa de las mismas. De todas maneras existen diversos intentos de

establecer tablas clasificatorias. Ejemplo de ello son las clasificaciones realizadas por la Guía de los Medios de Comunicación.

Para facilitar la tarea clasificatoria de las revistas, Fernando Cabello, (1999, 64 y 71) propone cinco criterios que permitirían agrupar estas publicaciones teniendo en cuenta las siguientes características:

1.- Contenidos

1.1.-Revistas de trabajo

1.1.1.-Revistas profesionales

1.1.2.- Revistas sindicales, Partidos políticos, Asociaciones, etc.

1.1.3.- Boletines de Entidades de Ayuda Mutua

1.1.4.- Boletines de Empresa, *House Organs*.

1.1.5.- Boletines parroquiales

1.1.6.- Boletines Oficiales

1.1.7.- Confidenciales

1.2.- Revistas de Consumo

1.2.1.- Revistas de interés general

1.2.2.- Revistas especializadas

2.- Elementos personales

2.1.- El titular jurídico

2.1.1.- Público

2.1.2.- Privado

2.2.- El destinatario

2.2.1.- Sexo

2.2.2.- Edad

2.2.3.- Profesión

2.2.4.- Nivel económico y posición social

2.2.5.- Nivel de instrucción

2.2.6.- Situación familiar

2.2.7.- Aficiones

2.3.- Anunciante

2.3.1.- General

2.3.2.- Especializado

3.-Difusión

3.1.-Contraprestación económica

3.1.1.- Difusión de pago

3.1.2.- Difusión mixta

3.1.3.- Difusión gratuita

3.2.- Alcance geográfico

3.2.1.- Difusión local

3.2.2.- Difusión comarcal

3.2.3.- Difusión regional

3.2.4.- Difusión nacional

3.2.5.- Difusión internacional

4.- Periodicidad

4.1.- Ordinaria

4.1.1.- Semanal

4.1.2.- Quincenal

4.1.3.- Mensual

4.2.- Extraordinaria

4.2.1.- Bisemanal

4.2.2.- Bimestral

4.2.3.- Trimestral

4.2.4.- Cuatrimestral

4.2.5.- Semestral

4.2.6.- Anual

5.- Elementos técnicos

5.1.- Formato

5.1.1.- Grande

5.1.2.- Mediano

5.1.3.- Pequeño

5.2.- Impresión

5.2.1.- Offset

En esta propuesta se contemplan cinco parámetros básicos para poder realizar una clasificación de las revistas. En primer lugar, se tiene en consideración el contenido específico de la publicación. Dicho contenido puede responder al área de Trabajo o al de Consumo. Pertenecen al área aquellas revistas especializadas en temas de carácter profesional, empresarial, sindical, etc. La Asociación de Prensa Profesional (www.app.es), entidad creada en 1925 y que actualmente agrupa a 60 editoriales y a 228 revistas especializadas, establece 25 categorías de revistas profesionales: Alimentación y bebidas; Arquitectura y Construcción; Artes Gráficas, Envase y Embalaje; Contabilidad, Finanzas y Fiscalidad; Deportes y Ocio; Derecho; Distribución; Economía y Gestión de empresas; Educación; Electrodomésticos, Climatización y Domótica; Electrónica; Farmacia; Ferretería; Informática y Telecomunicaciones; Ingeniería y Equipamiento industrial; Jardinería; Medicina, Enfermería y Divulgación sanitaria; Motor; Obras Públicas; Otros sectores; Perfumería y Cosmética; Puericultura y Primera Infancia; Seguridad, Transporte y Logística; Turismo, Hostelería y Colectividades. La mayor parte de estas revistas se distribuyen mediante suscripción.

Por otra parte, las revistas de Consumo son aquellas que incluyen contenidos de carácter general y van dirigidas a un sector amplio y heterogéneo de la sociedad, difundiéndose por los cauces habituales de distribución siendo costeadas por publicidad y/o precio de venta.(Cabello 1999,66). El número de revistas que entrarían a formar parte de este bloque es muy elevado y complejo ya que se incluyen tanto revistas de contenidos generalistas como las de temática especializada.

El segundo elemento a tener en cuenta en la clasificación de las revistas es de carácter personal, intentando definir la identidad del titular de la publicación, sea de tipo público o privado. Asimismo, se pretende dar el perfil del destinatario al que va dirigida esa publicación, especialmente indicando su forma parte del público generalista o especializado. Finalmente, se especifica también el aspecto generalista o especializado del anunciante.

La difusión es otro de los criterios a tener en cuenta en la clasificación de las revistas. Esta difusión tiene un doble aspecto. En primer lugar, la difusión mediante contraprestación económica puede realizarse a través de pago, de forma gratuita o de modo mixto. En cuanto al ámbito geográfico de la difusión puede efectuarse a nivel local, comarcal, regional, nacional e internacional.

Respecto al cuarto criterio, que hace referencia a la periodicidad, se contemplan dos modalidades, la ordinaria y la extraordinaria. La periodicidad ordinaria corresponde a las ediciones semanales, quincenales y mensuales, mientras que la periodicidad extraordinaria es la de las ediciones bisemanales, bimestrales, trimestrales, cuatrimestrales, semestrales y anuales.

Finalmente, los elementos técnicos hacen referencia tanto al formato como a la impresión, aunque ambos elementos, y especialmente el de la impresión, han sufrido importantes modificaciones en los últimos años.

TERCERA PARTE

MARCO ANALÍTICO

CAPÍTULO 4

REVISTAS ESPECIALIZADAS EN INFORMACIÓN TEATRAL

CAPÍTULO 4.-REVISTAS ESPECIALIZADAS EN INFORMACIÓN TEATRAL

En el presente capítulo se pretende contextualizar la revista *Primer Acto*, dentro de las publicaciones culturales especializadas en la información sobre la actividad escénica en España.

De entrada hay que reconocer que este sector de publicaciones especializadas no cuenta con una presencia relevante en el mercado de revistas, ya que estos *magazines* tienen un contenido muy específico y van dirigidos a un público muy definido. Otra posible causa de la situación de carencia de este tipo de publicaciones puede deberse también a la escasa asistencia de espectadores a las representaciones teatrales, según refleja la última Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España realizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte correspondiente al periodo del 2010 al 2011 ²

Según esta Encuesta, cada año el 40 % de la población asiste a espectáculos culturales en directo. Destacan entre ellos conciertos de música actual, con tasas del 25,9%, observándose una frecuencia inferior en la asistencia a conciertos de música clásica.

Si nos centramos en espectáculos de artes escénicas tales como teatro, ópera, danza o zarzuela, destaca la asistencia al teatro, con un 19% de adeptos anuales. Esta actividad es más frecuente en las mujeres y en la población más joven.

Entre los que asistieron en el último año, el 26,3% lo hicieron a teatro actual, el 19,6% a teatro clásico, el 24,4% a teatros musicales, el 10,5% de vanguardia y el 7,8% a teatros infantiles. Más de la mitad acudieron en fin de semana, el 57,7%. Tres de cada diez asistentes lo hicieron con entrada gratuita, 16,8% con abono o, con algún tipo de

(*)http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2010-2011/presentacion/Sintesis_2010-2011.pdf.²

descuento, 12,2% y prácticamente todos, el 94,8% en instalaciones dedicadas a esta finalidad.

“ Es verdad, - señala Rafael Llano (2012, 241)- que las artes escénicas no se reducen sólo al teatro, pues también la ópera, la zarzuela y el ballet o la danza se consideran tales, Sin embargo, la asistencia a este tipo de espectáculos (2,6%, 1,6% y 6,1%, respectivamente, el mismo periodo), aunque importante para el gremio de los actores e intérpretes y para las empresas de los locales escénicos, no modifica sustancialmente los índices de participación que hemos comentado.”

4.1.- ANTECEDENTES

La prensa especializada en el teatro tiene sus orígenes en España en los inicios del siglo XIX. Concretamente, tal como señala Juan Eugenio Hartzenbusch (1894), *El Diario de Espectáculos*, editado en 1804, puede considerarse como la primera publicación periódica especializada en información teatral. A lo largo del siglo XIX irán prodigándose en toda España las publicaciones especializadas en las artes escénicas llegándose a contabilizar, solo en Madrid, cerca de un centenar de publicaciones dedicadas al mundo teatral durante dicho siglo XIX.

Entre ellas, podemos destacar las siguientes: *El Indicador de los Espectáculos y del Buen Gusto* (1822), *Boletín de Teatro. Periódico Dramático* (Sevilla, 1837), *El entreacto* (1839), *Revista de Teatros* (1841), *El palco escénico* (Barcelona, 1845), *El Látigo del Teatro* (Sevilla, 1846), *La Platea* (Sevilla, 1849), *La Luneta* (Sevilla, 1849), *Las Candilejas* (Barcelona, 1856), *El Paraíso. Revista lirico-dramática* (Sevilla, 1880), *Boletín de Espectáculos* (1885), *Revista semanal de espectáculos* (Sevilla, 1889), *Nuevo teatro crítico* (1891), *La Gaceta Teatral Española* (1892), etc.

En el siglo XX se prodigan las publicaciones especializadas en información teatral en España contándose con un amplio catálogo de estas publicaciones que, por su relevancia, estudiamos a continuación con más profundidad.

4.2.- CUADRO SINÓPTICO DE REVISTAS DE TEATRO

Con el objeto de delimitar el campo de las publicaciones especializadas en la información teatral en España en la actualidad he elaborado el presente cuadro sinóptico que, aunque no pretende ser

exhaustivo, sí que intenta realizar un catálogo con los datos más representativos de las principales revistas del sector.

Se han recopilado cincuenta y tres publicaciones de información teatral aportando el título de cada una de ellas, subtítulo, sus datos de ISSN, el lugar donde se publica, el editor de la misma, la fecha de inicio y la página web de la propia publicación o de donde puede conseguirse información sobre ella, si la hubiera.

Los criterios que se han utilizado para realizar este catálogo han sido, especialmente, los siguientes:

1.-Revistas que contaran con el código internacional de identificación de las publicaciones seriadas ISSN (International Standard Serial Number / Número Internacional Normalizado de Publicaciones Seriadas). En el caso de desconocer el ISSN se ha sustituido esta identificación con el número del Depósito Legal.

2.- Publicaciones que estuvieran vigentes en la actualidad. Dada la fluctuación de la periodicidad de muchas de estas revistas se ha optado por incluir en el presente catálogo a todas las revistas del sector de las que se tiene constancia de su existencia aunque no se pueda garantizar plenamente su continuidad.

3.- Publicaciones editadas en España, con la excepción de dos o tres casos de revistas editadas en el extranjero, pero cuyo contenido tenía especial relación con la información sobre la actividad teatral en España.

Las fuentes documentales utilizadas para la elaboración de este Catálogo han sido los siguientes; Asociación de Editores de Revistas Culturales de España (ARCE), Centro Dramático Nacional (CDN), Biblioteca Nacional, Base de datos DIALNET, etc.

Cuadro nº 2. Cuadro sinóptico de revistas de teatro

RELACIÓN DE REVISTAS TEATRALES					
Título	Subtítulo	ISSN D.L.	Lugar Ed. Año inicio	Editor	Pg. Web
<i>A ESCENA</i>	Revista de Madrid, CAM y CCM	M-49883-2008	Madrid 2008	Bracal Comunicaci ón	<a href="http://www.aescenarevi
sta.es">http://www.aescenarevi sta.es
<i>ACOTACIONES</i>	Revista de investigación teatral	1130-7269	Madrid 1990	RESAD Fundamento s	<a href="http://www.resad.com/
acotaciones/">http://www.resad.com/ acotaciones/
<i>ACTORES</i>	Revista Unión de Actores y Actrices	1575-2402	Madrid 1988	Asociación Cultural Unión de Actores	<a href="http://www.actoresrevi
sta.com">http://www.actoresrevi sta.com
<i>ACTÚA</i>		1698-6091	Madrid 2004	Fundación Aisge	<a href="http://www.aisge.es/bol
etin-de-noticias-m">http://www.aisge.es/bol etin-de-noticias-m
<i>ADE TEATRO</i>	Boletín de la Asociación de Directores de Escena	1133-8792	Madrid 1985	Asociación de Directores de Escena	http://adeteatro.com
<i>AMIGOS DEL JUANBRAVO</i>			Segovia 2005	Diputación Provincial de Segovia, Teatro Juan Bravo	<a href="http://www.teatrojuanb
ravo.org/index.php/ver
contenido/1498">http://www.teatrojuanb ravo.org/index.php/ver contenido/1498
<i>ANAGORISIS</i>	Revista de Investigación teatral	2013-6986	Barcelona 2010	Editorial Anagnosis	<a href="http://www.anagnorisis
.es">http://www.anagnorisis .es
<i>ANUARIO LOPE DE VEGA</i>		2014-8860	Barcelona 1995	UAB	http://prolope.uab.cat
<i>ARTEZ</i>	Revista de las artes escénicas - arte	SS 1154-1997	Elorrio 1997	Arriola Kultur Aretoa	<a href="http://www.revistadete
atro.com/">http://www.revistadete atro.com/
<i>ARTEZ/DIGI</i>	Revista de las Artes Escénicas	B-9538-0168	Barcelona 2000	Artezblai S.L.	<a href="http://www.revistadete
atro.com">http://www.revistadete atro.com
<i>ASSAIG DE TEATRE</i>		1134-7643	Barcelona 1994	Associació d'investigaci ó i experimenta ció teatral (UAB)	
<i>BOLETINT</i>			Sevilla	Territorio de Nuevos Tiempos (TNT)	<a href="http://www.atalaya-
tnt.com/tntatalayboletin
t2/">http://www.atalaya- tnt.com/tntatalayboletin t2/

RELACIÓN DE REVISTAS TEATRALES					
Título	Subtítulo	ISSN D.L.	Lugar Ed. Año inicio	Editor	Pg. Web
<i>CASAHAMLET</i>	Revista de teatro	1888-2056	A Coruña 1999	Casahamlet, S.L.	
<i>CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. CUADERNO CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. CUADERNO CONJUNTO</i>		1139-8612	Madrid 1997	Centro Dramático Nacional	
			Madrid 2006	Centro Dramático Nacional	http://cdn.mcu.es/escuela-del-espectador/cuadernos-pedagogicos/
	Revista de teatro latinoamericano	0010-5937	La Habana 1964	Casa de las Américas	http://www.lajiribilla.cu/temas/revista-conjunto
<i>CONTRALUZ</i>	Revista de investigación teatral	1886-838X	Málaga 2006	Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga	www.esadmalaga.com/contraluz
<i>CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO</i>		0214-1388	Madrid 1988	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), C.N.T.C.	http://teatroclasico.mcu.es/publicaciones/
<i>DON GALÁN</i>	Revista de Investigación teatral	2174-713X	Madrid	CDT	http://teatro.es
<i>EL BRETÓN</i>	Revista de la programación del Teatro	LR 268-1996	Logroño 1996	Teatro Bretón	
<i>EL DUENDE</i>	Revista de ocio, cultura y tendencias	M 19565-1998	Madrid 2007	Ciudad Comunicación XXI	
<i>EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO</i>			Madrid 2005	Publicaciones Teatrales, S.L.	http://www.elsespectaculoteatral.es/
<i>EL PASAJERO</i>	Revista de Estudios sobre Valle Inclán	1576-1320	Barcelona 2000	UAB	http://www.elpasajero.com

RELACIÓN DE REVISTAS TEATRALES					
Título	Subtítulo	ISSN D.L.	Lugar Ed. Año inicio	Editor	Pg. Web
<i>EL TEATRICO</i>		GR 22-1962	Granada 1962	T.E.U. del Departament o de Actividades Culturales del S.E.U. de Granada	
<i>ENCUENTRO</i>	Publicación del Teatro Popular Melico	2215-2776	San José	Teatro Popular Melico Salazar	
<i>ENTRE BAMBALINAS ENTREACTE</i>			Madrid 2010		www.entrebambalinas.net
	Revista d'Arts Esceniques i Audiovisuals	1136-7512 2385-748X	Barcelona 1989	Asociació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC)	http://www.entreacte.cat
<i>ESTRENO</i>	Cuadernos del Teatro Español	0097-8663	Pennsylvania 1975	Ohio Wesleyan University	
<i>ESTUDIS ESCENICS</i>	Quaderns de l'Institut del Teatre Institut del Teatre	0212-3819	Barcelona 1983		www.raco.cat
<i>ESTUDIOS ESCÉNICOS</i>		0425-3701	Barcelona 1958	Diputación Provincial, Instituto del Teatro	
<i>FANTOCHE</i>	Arte de los títeres	1138-6525	Tolosa	UNIMA - Federación España	
<i>FANTOCHE</i>	Arte de los títeres	1886-9289	Madrid 2007	UNIMA	http://www.unima.es
<i>FIESTACULTURA</i>	La revista especializada en teatro de calle y fiesta	1575-7412	Villarreal 1999	Velam Produccions	http://www.fiestacultura.com/
<i>FIRATÁRREGA</i>	Teatre al carrer		Madrid 1996	Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega	
<i>GODOT</i>	Revista de artes escénicas		Madrid 2010	GDT Ediciones	http://www.escenagodo.com/versionimpresa

RELACIÓN DE REVISTAS TEATRALES					
Título	Subtítulo	ISSN D.L.	Lugar Ed. Año inicio	Editor	Pg. Web
<i>HAMLET</i>	Revista de les arts escèniques		Tarragona 2009	Arola Editors	
<i>LA CARRETA</i>		0528-1822	Barcelona 1961	Gráficas Marpe	
<i>LA DIABLA</i>	Revista Pedagógica del Teatro Español	M-19198- 2012	Madrid 2011		http://www.teatroespanol.es
<i>LA RATONERA</i>	Revista asturiana de teatro	1578-2530	El Entrego 2000	Oris Teatro	http://www.la-ratonera.net
<i>LA TEATRAL</i>	Revista de actualidad teatral	D.L. SE 46361887- 8709	Sevilla 2003	Noletia, S.L.	http://www.teatral.com
<i>LAS PUERTAS DEL DRAMA</i>		1575-9504	Madrid 1999	Asociación de Autores de Teatro	http://www.aat.es
<i>LOS CUADERNOS DE LA DRAMATURGIA</i>		2174-3927	Cádiz 2011	F.I.T.	
<i>NOTICIAS TEATRALES</i>			Madrid 2001		http://noticiasteatrales.es
<i>PAPELES DE LA CASA MUNICIPAL DE CULTURA PARAÍSO</i>		0214-8234	Avilés	Casa Municipal de Cultura de Avilés	http://aviles.es/web/cultura
	Revista da Rede Galega de Teatros e Auditorios	1887-8164	Santiago de Compostela	Axencia Galega das Industrias Culturais	http://www.agadic.info
<i>PASO DE GATO</i>	Revista mexicana de teatro	16654986	México 2002	La mancha en el papel, S.A. de C.V.	http://www.pasodegato.com/Site/
<i>PENTACIÓN INFORMA, BOLETÍN PRIMER ACTO</i>			Madrid 1992	Pentación S.L., Espectáculos	http://pentacion.com/publicaciones/
	Cuadernos de Investigación Teatral	328367	Madrid 1957	José Monleón, Ed.	http://www.primeracto.com/
<i>PROGRAMATE</i>	Todo tu ocio teatral		Madrid 2011	Teatro Marquina	www.PROGRAMATE.com/
<i>EL PÚBLICO</i>		0213-4918	Madrid 1983	Centro de Documentación Teatral	-

RELACIÓN DE REVISTAS TEATRALES					
Título	Subtítulo	ISSN D.L.	Lugar Ed. Año inicio	Editor	Pg. Web
<i>PYGMALION</i>	Revista de teatro general y comparado	2171-3820	Madrid 2009	Instituto del Teatro de Madrid	http://www.casamerica.es/otras- artes/pygmalion- revista-de-teatro- general-y-comparado
<i>REVISTA CELETINESCA</i>		0147 3085	Valencia 1977	Univ. Valencia	http://parnaseo.uv.es/ce lestinesca.ht
<i>REVISTA DIGITAL DE LA ESCENA</i>			Madrid 2006	CDT	http://teatro.es
<i>SIGNA</i>	Revista de la Asociación Española de	1133-3634	Madrid 1992	UNED	http://revistas.uned.es/i ndex.php/signa
<i>STICHOMYTIA</i>		1579-2543	Valencia 2002	Univ. Valencia	http://parnaseo.uv.es/sti chomythia.htm
<i>TEATRALNET</i>	Revista digital d'arts escèniques		Barcelona		http://www.teatral.net
<i>TEATRESCO</i>	Antiguo Teatro Escolar Hispánico	1699-6801	Valencia 2002		http://parnaseo.uv.es/A rs/teatresco
<i>TEATRO</i>	Revista de Estudios Teatrales	1132-2233	Alcalá de Henares 1992	Aula de Estudios Escénicos y Medios	-
<i>TEATRO</i>	Revista internacional de la escena	0494-8734	Madrid 1952	Ediciones Alfil	-
<i>TEATRO EN ITÁLICA</i>		1577-2543	Sevilla 2001	ITGLA	http://teatroenlabetica.o rg
<i>TEATROS</i>	La revista de la actualidad teatral		2000	Europa Medios de Prensa	-
<i>TEATROS</i>			Madrid 2000	Red Editorial de Teatro, S.L.	http://revistateatros.es
<i>UKRANIA</i>		2174-7458	2011	Laboratorio de anagnórisis teatral	-

Fuente: Elaboración propia

4.3.- CARACTERÍSTICAS DE LAS REVISTAS TEATRALES

Analizando los datos que se ofrecen en el cuadro adjunto podemos destacar las siguientes características:

4.3.1.- Editores institucionales

El principal grupo de editores de revistas teatrales corresponde a entidades e instituciones de carácter público, tanto nacional como autonómico, provincial o local. Así, dentro de las publicaciones estatales se encuentra la revista *Cuadernos Pedagógicos*, editada por el Centro Dramático Nacional, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, así como los *Cuadernos de teatro clásico*, publicados por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), etc. Respecto a las publicaciones autonómicas destacamos la revista *Paraíso*, editada por la Axencia Galega das Industrias Culturais. En el terreno provincial, la Diputación Provincial de Segovia y el Teatro Juan Bravo patrocinan la publicación de la revista *Amigos del Juan Bravo*, así como la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga edita la revista *Contraluz*. En el nivel municipal existen distintos Ayuntamientos que subvencionan la publicación de revistas teatrales como es el caso de *Papeles de la Casa Municipal de Cultura* de Avilés, o la revista *Pygmalion* editada por el Instituto del Teatro de Madrid.

En el bloque de editores institucionales de publicaciones especializadas en las artes escénicas hay que destacar la presencia de ciertas Universidades Públicas como mecenas de revistas teatrales, como es el caso de la Universidad Autónoma de Barcelona con su publicación del *Anuario Lope de Vega* y la revista de Estudios sobre Valle Inclán. *El Pasajero* o la UNED con la edición de la revista *Signa* y la Universidad de Valencia con la publicación de las revistas *Celetinesca* y *Stichomytia*. También hay que dejar constancia de la participación de distintas Universidades extranjeras en la edición de revistas del sector teatral español como la Ohio Wesleyan University, de Pensilvania (USA), con la publicación de la revista *Estreno*, titulada como “Cuadernos del Teatro Español”. Asimismo, la revista *Gestos* “Teoría y práctica del teatro hispánico” es editada por el Departamento de Español y Portugués de la University of California.

4.3.2.- Editores profesionales

El segundo grupo de editores con mayor presencia en la publicación de revistas especializadas en el sector teatral está formado por las Asociaciones profesionales de las artes escénicas que agrupan a dramaturgos, directores, actores, autores, etc. Así, la Asociación de Directores de Escena publica la revista *ADE Teatro*; la Asociación Cultural Unión de Actores y Actrices edita *Actores*; la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC) publica la revista *Entreacte*; la Asociación de Autores de Teatro cuenta con su publicación *Las puertas del drama*, etc.

El resto de editores, excluyendo a los institucionales y profesionales, pertenecen a empresas editoras privadas. Algunas de ellas son especializadas en publicaciones del sector teatral como Oris Teatro, Red Editorial de Teatro S.L., Publicaciones teatrales S.L., etc. mientras que otras editoriales son de carácter generalista, como Arola editors, Bracal Comunicación, Velam Produccions, etc.

4.3.3.- Formato

La edición de estas revistas teatrales ha vivido, como el resto de publicaciones, las transformaciones tecnológicas operadas en el sector editorial. Así, la mayor parte de revistas teatrales nacieron en formato impreso para transformarse, con el paso del tiempo, en digitales. Sin embargo, las más recientes se iniciaron ya en forma digital, mientras otras se editan bajo los dos formatos. Exponemos algunos ejemplos de esta variedad de formatos.

La revista *Primer Acto*, objeto de este estudio, inició su publicación en papel en el año 1957 manteniéndose en el mismo formato en la actualidad, aunque utiliza su web para ofrecer la versión digital de su publicación. Sin embargo, esta revista fue una adelantada en la transformación tecnológica, aunque de forma metafórica, según la particular versión de Juan Margallo, miembro del Consejo de Redacción de la revista, en su artículo publicado en el número 320, con motivo del 50 aniversario de la publicación, bajo el curioso título: “El Internet antes del Internet”:

“Eso fue para nosotros *Primer Acto*, la forma de enterarnos de lo que pasaba por el mundo, cuando aquí no se daba noticia de nada. Gracias a *Primer Acto* nos enteramos de que existían Ionesco, Becket, Adamov, el Living Theatre, del Berliner, del Teatro Experimental de Cali y, también, nos ayudó a conocernos a nosotros mismos dando testimonio de los trabajos de los distintos grupos que trabajábamos en el estado español. A través de *Primer Acto* conocimos también a nuestros autores, a nuestros escenógrafos, a nuestros directores, a los distintos grupos de Teatro Independiente.”

Otra modalidad es la de las revistas que nacieron en papel y se han transformado en versión digital, como ha ocurrido, entre otras, con las revistas *A Escena*, *Entreacte*, *Estudis Escenics*, etc. Finalmente, hay revistas que solo cuentan con el formato digital, como *Revista digital de la escena*, *Teatranet*, etc.

4.3.4.- Indexación

Otra característica a destacar en estas publicaciones especializadas es la gran variedad de tratamiento de sus contenidos. Así, nos encontramos con revistas puramente comerciales que abordan la actualidad teatral desde la óptica de la publicidad y tienen como objetivo llegar a un amplio espectro de público en detrimento, muchas veces, de la calidad de su oferta comunicativa.

Por otra parte, se encuentran publicaciones teatrales con una gran calidad de tratamiento científico y académico que las hacen merecedoras de formar parte del selecto grupo de revistas indexadas con un alto nivel de impacto. Entre estas revistas se encuentran *Acotaciones*, *Anagnorisis*, *Anuario Lope de Vega*, *Don Galán*, *Revista Celetinesca*, etc.



PRIMER / *acto*

texto íntegro de "esperando a godot", de beckett

revista del teatro * núm. 1 * abril 1957

4.4.- PRIMER ACTO Y SU ENTORNO

La revista *Primer Acto* nace en abril de 1957 y es testigo, e incluso participante, de los movimientos sociales, políticos y, sobre todo, culturales de su época. Pero esta publicación no se encontraba sola en la defensa de un teatro comprometido con las inquietudes de la sociedad española. En este apartado dedicado al estudio de las publicaciones especializadas en la información teatral, queremos hacer una mención especial de las revistas teatrales con las que se identificaba más la línea editorial de *Primer Acto*, como eran las revistas *Teatro*, *Yorick*, *Pipirijaina* y *El Público*.

Teatro

N.º 1
NOVIEMBRE
1952

4.4.1.- Teatro (1952- 1957)

El 1º de noviembre de 1952 aparecía en los quioscos españoles la revista *Teatro*, con el subtítulo “Revista Internacional de la escena”, publicada con el ISSN 0494-8734, por la editorial Alfíl, muy interesada por los temas teatrales.

El sumario del número 1 recogía el siguiente contenido:

“Mas no el honor”, por Gregorio Marañón

“Un mes de teatro en Madrid”, por Carlos Fernández Cuenca

“Un mes de teatro en Barcelona”, por Ángel Zúñiga

“Crónicas de Buenos Aires”, por Jorge Roberto Montes

“Crónica desde París”, por Juan Bellveser,

“Crónica desde Londres”, por Rafael Ferreres,

“Crónica desde Roma”, por José Méndez Herrera,

“Autorretrato”, por Joaquín Calvo-Sotelo

“Una herencia inestimable”, por Luis Escobar

“Teatros de cámara”, por Antonio Buero Vallejo

“Lola por el mundo”, por José María Pemán

“Ensayo general”, por Cayetano Luca de Tena

“Viaje alrededor de un escenario”, por Víctor Ruiz Iriarte

“25 comedias europeas”, por Eduardo Haro Tecglen

“El Alcalde Zalamea”, por Pedro Calderón de la Barca

“Desde el otro lado de las candilejas”, por Adela Carboné

Fiel a su subtítulo de “Revista Internacional de la escena”, esta publicación cuenta, ya desde su primer número, con un amplio equipo de

redactores y corresponsales en ciudades de distintos países, como Buenos Aires, París, Londres y Roma.

A lo largo de su existencia, esta revista recoge en sus páginas las firmas más destacadas en el mundo teatral de la época, como, entre otros, Jaime de Armiñan, Antonio Buero Vallejo, Manuel Dicenta, Luis Escobar, Melchor Fernández Almagro, Antonio Fernández Cid, Eduardo Haro Tecglen, Luis López Anglada, José Monleón, Alfonso Paso, José María de Quinto.

Felipe Sassone, José Tamayo, Gonzalo Torrente Ballester, etc.

Se puede observar que varios de estos colaboradores de la revista *Teatro* pasan a formar parte del Consejo de Redacción de *Primer Acto* una vez que deja de publicarse la revista de la editorial Alfíl en 1957. En este “trasvase” de publicación se encuentran José Monleón, Alfonso Paso, Eduardo Haro Tecglen, José María de Quinto, etc.

En el editorial del número 182 de *Primer Acto*, el editorialista (José Monleón con bastante probabilidad), recuerda esta relación entre *Teatro* y *Primer Acto*:

“Cuando en 1957 nació *Primer Acto*, la revista *Teatro* –de la editorial Alfíl– había cubierto ya el ciclo tristemente habitual de nuestras revistas teatrales. Había aparecido (la revista *Teatro*) con gran fuerza, pero, pese a su respaldo económico – tanto por la potencia de la editorial como por la personalidad social de sus más asiduos colaboradores–, pronto entró en ese declive que suele seguir a los entusiasmos iniciales”.

TEXTU INTEGRO DE:

9 OCT, 1965

«Epitafio para un soñador»

De Adolfo Prego - «PREMIO LOPE DE VEGA» 1963

Yorick

REVISTA DE TEATRO



N.º 1

MARZO 1965

30 PESETAS



Horas antes del tumultuoso estreno de BERTOLT BRECH

JOSE MARIA LOPERENA habla en exclusiva para YORICK (pág. 14, 15, 16)

Prego, analiza su obra (pág. 14)

Y el diario madrileño «Pueblo», la pone en la picota (pág. 16)

TEMAS DE TEATRO (págs. 12 y 13)

JOSE MARIA ESPADA, escenógrafo

EN ESTE NÚMERO

● JUNTO A LA ESTATUILLA DE EROS (Crónica desde Londres)

● ACTUALIDAD TEATRAL DE PARÍS

● NOTICIAS DEL TEATRO EN NUEVA YORK

● FEBRERO TEATRAL EN BARCELONA

● REALIDADES DEL TEATRO UNIVERSITARIO

● Y otras interesantes informaciones.

4.4.2.- *Yorick: revista de teatro* (1965-1974)

La revista *Yorick: revista de teatro*, aparece en marzo de 1965, puesta en marcha por Gonzalo Pérez de Olaguer y Francisco Jover, que la fundan junto con otros personajes integrantes del mundo teatral. La dirigirá en un principio, dada la obligación de que el director que figure tenga el carnet de prensa del movimiento, María Cruz Hernández, primero, Antonio Plaja Mateo, después, y ya por fin, uno sus fundadores, Gonzalo Pérez de Olaguer, como Director en funciones. A partir del número 11, Alberto Miralles será el Secretario de Redacción.

Su intención, expresada en el editorial del primer número de la revista, sería de colaboración con las revistas existentes, no la de llenar ningún hueco, poniendo su granito de arena en “la gigantesca empresa de dotar a España de un auténtico teatro”, en *Yorick*, (1965) nº 1, labor para la que se requería la colaboración de todos los “que componemos el mundo teatral” (ibíd.). Y también evolucionar guiado por su futuro público.

Durante los años en los que se publicó la revista, estuvieron ligados a la redacción, muchos personajes vinculados al mundo teatral, entre los que resaltan, Florencio Arnán, Luis Alemany, Alberto Miralles, Ramón Pouplana, así como sus fundadores. Otros colaboradores, entre los muchos y relevantes que intervinieron en ella, serán Xavier Fábregas, Francisco Jover, Antonio Hormigón, David Ladra, Jerónimo López Mozo, María José Ragué Arias, Francisco Segarra, Ricard Salvat, Juan Germán Schroeder.

La primera vez que publican una obra en catalán, cuenta Gonzalo Pérez de Olaguer,

“Con el número en la calle —la censura de la época no había visto al repasar las galeradas que obligatoriamente se enviaban, que después de la obra en castellano venía la misma, en catalán— se intentó su retirada de las librerías y quioscos; tras varias conversaciones y "ayudas" —hablamos del año 1972— la cosa se solventó con el silencio administrativo”.

Como todas estas revistas especializadas en teatro, *Yorick* tuvo muchos problemas económicos, al tratarse una vez más de un proyecto personal de los profesionales implicados, empeñados en mantenerlo pese a las dificultades.

Esta revista especializada publicó en casi todos sus ejemplares textos teatrales. Tuvo especial cuidado en publicar autores barceloneses, o que vivieran en Barcelona y que escribieran en castellano, así como autores que escribieran en catalán, pero también publica a autores de la llamada “generación inestrenada”, y otros autores de la más variada asignación.

También presenta una gran apertura para incorporar un poco a representantes de todas las tendencias estéticas y políticas.

Se tratan a lo largo de sus inestables diez años, tanto el teatro independiente, como el teatro popular y el teatro universitario, que fueron tratados por la revista con gran interés, aportando algo más que ese granito de arena que se propuso en un principio.

En 1966 se crean los Premios Yorick. Estos premios hacían referencia al teatro que se representaba en Barcelona. El jurado lo formaban críticos de la revista.

En julio de 1974, esta revista dejó de publicarse.



4.4.3- *Pipirijaina: revista de teatro* (1974-1983)

La revista *Pipirijaina: revista de teatro*, se publica en Madrid, dirigida por el periodista cántabro, Moisés Pérez Coterillo, (1946-1997), desde marzo de 1974 hasta diciembre de 1983.

Pérez Coterillo ejerció en los años setenta la crítica teatral en el diario *ABC* y formó parte del Consejo de Redacción de la revista *Primer Acto* y sería el primer director del Centro de Documentación Teatral (1983-1992), volviendo en 1996 hasta su muerte en 1997. En sus últimos años también ejerció como crítico teatral en *ABC* y *El Mundo*. Además, de escribir *Los teatros de Madrid. 1982-1994*, una reflexión crítica sobre los escenarios madrileños en ese periodo.

Pipirijaina se convierte en la única revista de peso del momento, ya que *Primer Acto* se interrumpe en el verano de 1975 y no vuelve a publicarse hasta diciembre de 1979. Por otra parte, *Yorick: revista de teatro* había cerrado definitivamente en 1973.

El origen de esta publicación se deriva del Estudio de Teatro, una entidad formada por grupos profesionales y aficionados, que integra un teatro independiente y neovanguardista, cuyo objetivo a través de esta publicación es informar sobre la actividad de los grupos y también "crear una escuela de críticos, entendiendo por el apelativo el profesional que intenta una mediación entre el espectáculo, el grupo y el público sirviendo los datos informativos y aportando una visión a la vez plural y rigurosa que ordene todos los materiales que el espectáculo conlleve". La actividad de estos grupos de teatro conformó la explosión teatral de los años 80.

El nombre de la publicación, "*Pipirijaina*", alude, a las compañías de cómicos ambulantes que recorrieron nuestro país durante el dilatado período que se ha dado en llamar "Siglo de Oro", con lo que, desde su origen, señala claramente la revista que *Pipirijaina* era un espacio para la comunicación de los que hacían y recibían el Teatro Independiente, como se reflejó explícitamente como subtítulo.

La revista tuvo una primera época, que abarcó siete números de la Revista y otros tantos Textos y se extendió entre marzo y septiembre de 1974. Siempre figuró como editor Estudio de Teatro.

En esta Etapa aparecen secciones fijas como Información general sobre la marcha de la organización del Estudio de Teatro, Información especializada de las actividades de los grupos, que, como hemos dicho, era una de las principales finalidades de la creación de la revista, Información general de temas teatrales y Críticas de espectáculos, y una gran variedad de secciones, que dan una cierta dispersión al contenido.

Siempre tuvo dificultades económicas, incluso, la intervención del Grupo Editorial Ítaca, que consiguió grandes avances, no terminó de darle estabilidad. A pesar de ello, se mantendrá y seguirá publicándose, si bien sufrirá en algunas ocasiones ausencias de meses, algunas de ellas prolongadas.

Figuraron en el primer número los siguientes nombres: por Madrid, Francisco Aguinaga, Alfredo Alonso, Pedro Altares, Vicente Cuesta, Ricardo Doménech, Ángel Fernández Santos, Alberto Fernández Torres, Ángel García Pintado, Carlos Gortari, Guillermo Heras, Javier Magua, Luis Matilla, M^a Ángeles Sánchez, Alfonso Sastre y Luis Vera; por Galicia, Fernando R. Madriñán y Manolo Lourenzo; por Euskadi. Pedro Barea; por Catalunya, la Assamblea d' Actors i Directors de Barcelona, Ángel Alonso y Vicent Bernat; por Valencia, Julio Pérez Perucha; por Aragón, el Club Saracosta y el Teatro de la Ribera. Más adelante, en el número 11, se separará el Consejo de Redacción y los Colaboradores.

Sin contar a Moisés Pérez Coterillo, Alberto Fernández Torres se convierte en la principal aportación de la revista, con sus críticas, ensayos y análisis teatrales, junto con otros como Joan Abellán, Xavier Fábregas, Ángel García Pintado, Joan Manuel Gisbert, Guillermo Heras, etcétera

El contenido de esta publicación se centrará, especialmente a partir del número 24, hacia temas monográficos, los festivales, especialmente los de Sitges y Caracas; balances de temporada, La tendencia en los números sucesivos se decantará, más acusadamente, sobre todo a partir del número 24, hacia temas monográficos como la actividad y esencia de los grupos de Teatro Independiente, la política cultural, y la censura, todos los festivales, pero especialmente los de Sitges y Caracas; los balances de temporada, etc.

Esta revista reflejó a todos los colectivos participantes en la actividad teatral, principalmente la actividad de los autores, entre los que sobresalen principalmente Fernando Arrabal, Bertolt Brecht, Peter Brook, Joan

Brossa, Darío Fo, Federico García Lorca, Ángel García Pintado, Tadeus Kantor, Luis Matilla, Francisco Nieva, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Alfonso Sastre y Ramón del Valle-Inclán. Sin embargo, también refleja y se preocupa de todos los demás colectivos, ya se trate de actores, directores, empresarios, técnicos, compañías, etc.

Entre estas últimas, las que más figuraron en *Pipirijaina* fueron “El Joglars”, “Tábano”, “TEC”, “Teatre Lliure”, “Teatro Fronterizo” y “Rajatabla”.

En diciembre de 1983, la revista *Pipirijaina*, publica su último número. Para algunos estudiosos, su desaparición se debe a haber cumplido con su objetivo principal, ser el referente de un teatro vanguardista e independiente en el transcurso de la transición democrática. Quizá las dificultades económicas que atravesó durante toda su trayectoria, también tuvieron que ver en esta decisión.

O P EL PUBLICO

Periódico mensual de teatro editado por
el Centro de Documentación Teatral
Organismo Autónomo Teatros Nacionales
Dirección General de Música y Teatro
Ministerio de Cultura, España
Madrid. Verano de 1983

centro de documentación teatral

Inicia una nueva etapa de la que la información constituye su piedra de toque. Poner en marcha un mecanismo que asegure la cobertura de la actividad teatral en todo el Estado, es su objetivo.

2

FERRÍN: por partida doble

Dos compañías profesionales Antroido y Artello acaban de estrenar sendos espectáculos sobre textos de X.L. Méndez Ferrín. El teatro gallego experimenta un impulso profesional.

10

cataluña: CLASICOS

El final de la temporada en Barcelona ha traído a la cartelera cinco clásicos.

14

cartelera

Cuaderno central que recoge, ordenados por comunidades, los espectáculos y las compañías que mantienen en este momento en programación sus espectáculos, con sus respectivas fichas, direcciones, condiciones técnicas y de contratación.

el «chivato»

Cuadros de las recaudaciones de taquilla, en una sección fija, todos los meses.

26

LLUIS PASQUAL

El nuevo director del C.D.N. avanza las líneas de su programación.

28



4.4.4.- *El Público* (1983 - 1992)

Con la llegada al Centro de Documentación Teatral de Moisés Pérez Coterillo como director, se inicia la publicación en el verano de 1983, de la revista *El Público*. Este organismo, dependiente de la entonces entidad autónoma Teatros Nacionales, perteneciente a la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, pone en marcha de la mano de su Director el número 0 de este periódico, más tarde revista, que reflejaría la actividad teatral de nuestro país, pero no solo, sino también la realidad de Europa e Iberoamérica.

Ya en el editorial del número 0, se define la finalidad del CDT:

"Un primer objetivo del Centro de Documentación consiste en la puesta en funcionamiento de una agencia de información teatral que, por medio de una red de colaboradores y del contacto directo con las compañías, pueda obtener información directa, tanto gráfica como literaria, de cuantos hechos teatrales se registren en el Estado".

En ese primer número 0, aparecen los nombres de Moisés Pérez Coterillo como director, Antonio Fernández Reboiro en Diseño; Carmen Puyó (Aragón), Xavier Fábregas (Cataluña), Pedro Barea (Euskadi), Gustavo Luca de Tena (Galicia) y Vicente Sanchis (País Valenciano). Y como colaboradores; Angelina Guerrero de Bobadilla como coordinadora. Aportarán su firma además, gran cantidad de colaboradores, entre los que destacarán, entre otros, Maryse Badiou, Pedro Barea, Didier Mereuze, Xavier Fabregas, Antonio Fernández Lera, Alberto Fernández Torres, Santiago Fondevila, José Luis Vicente Mosquete, Gonzalo Pérez de Olaguer, Lola Santa- Cruz. Por supuesto Moisés Pérez Coterillo, constituye una de las firmas principales, ya con su nombre, ya con siglas y seudónimos.

En la publicación aparecen de forma habitual diversas secciones que reflejan su preocupación por reflejar de forma real el panorama del teatro de su momento. Así aparecen dos temas a los que les presta especial interés: el análisis de los datos de taquilla y la reseña de las ediciones teatrales. Además, *El Público* reseñó todas las revistas y libros teatrales que llegaron, a la Redacción, lo que se plasmó en una sección de reseñas.

En el "Editorial", se hacía un comentario sobre un acontecimiento teatral, una publicación o algo de interés acerca del propio CDT. Esta

sección, en general sin firma, corría a cargo directamente de Pérez Coterillo. La sección de "Opinión", constituyó una de las más estables y estuvo casi siempre a cargo del Director o de algún miembro de la dirección. "De portada" recogía el acontecimiento teatral más relevante de ese momento. Algunas, más específicas fueron "Final de partida", una especie de obituario de un personaje teatral fallecido, "Bestiario", retrato profesional y personal de un personaje del espectáculo o "Nanos", sobre teatro infantil.

Otras secciones que aparecen ya no de forma tan habitual serán "Sector", "Oficios conexos" o "Mapa".

En 1987, el CDT en coedición con el Institut del Teatre, aparece una entrega en catalán.

También se publicará algún número puntualmente en otros países o en algún otro idioma, motivado por algún acontecimiento relevante.

Desde el principio, *El Público*, estará acompañado por publicaciones anexas, que serán los Cuadernos monográficos, su colección de textos teatrales, sus Anuarios y sus Guías teatrales.

En diciembre de 1992, en el último Editorial, bajo el título de "Decir Adiós", su Director, daba por finalizada la publicación, explicando el motivo y lamentando el fin de casi diez años de andadura:

"Tiene, amigo lector, en sus manos el último número de *El Público*. El director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Juan Francisco Marco Conchillo, ha decidido interrumpir la edición de esta revista creada hace más de nueve años por y para el Centro de Documentación Teatral. (...) Desaparece un espacio privilegiado de comunicación, un instrumento de trabajo que nos hará notar su falta, acostumbrados al ritmo que marcaba su frecuencia. Nos parece también que el teatro español será hoy un poco más pobre." Pérez Coterillo, "Decir Adiós", en *El Público*, nº 93. Noviembre-diciembre 1992: 2-3.

CAPÍTULO 5

HISTORIA DE LA REVISTA ***PRIMER ACTO***

CAPÍTULO 5.-HISTORIA DE LA REVISTA *PRIMER ACTO*

En el mes abril de 1957 aparecía el número 1 de la revista *Primer Acto*, con el subtítulo “Revista del teatro”. El editorialista del número 182 (pg. 2) de esta revista recuerda las razones del título de esta publicación:

“Cuando tuvimos que poner el nombre a la revista, hizo fortuna la propuesta de llamarla *Primer Acto*. Al margen de que sonara bien como título, había también otra razón, quizás enunciad de un modo pueril, pero profunda, para aceptarlo. El término primer acto hacía referencia al comienzo de algo, a una parte que sería posteriormente completada. Y nosotros, nacidos como revista en 1957, en el áspero y censurado contexto español de la época, sabíamos que difícilmente podríamos ser algo más que el primer acto o el primer grito a favor de una interpretación responsable del hecho dramático”.

La presentación de esta nueva publicación corrió a cargo de José López Rubio, miembro del Consejo de Redacción de la revista, quien, bajo el título “Ensayo general” escribía en las páginas 1 y 2: “El primer número de una revista no suele corresponder como debiera, en justa proporción, a la primera representación de una obra de teatro, sino más bien a lo que se denomina en el orden del día de la tablilla ‘Ensayo general con todo’”. Y, tras hacer comparaciones entre el estreno de una obra teatral y la salida a la luz de una nueva publicación, termina su exposición afirmando: “El primer número de una revista (...) resulta como un ensayo general, con casi todo, y hasta su segundo número, por lo menos, no es realidad lo que se había pensado. Y, por fortuna, entre el primer número y el segundo caben esas opiniones, esos consejos que nunca faltan en los ensayos generales y que tanto benefician, si se atienden con buen juicio, la larga vida que se espera en el caso de la obra teatral. Y hoy, es el caso de una revista”.

Con estas ilusionadas expectativas empezaba a dar sus primeros pasos esta nueva revista especializada en teatro que, afortunadamente, se ha mantenido hasta la actualidad convirtiéndose en un imprescindible referente en la historia del teatro español contemporáneo. A lo largo de los 348 números publicados hasta el cierre de este trabajo de investigación esta

revista ha ido recogiendo las luces y sombras del teatro español, sus momentos de esplendor y sus crisis, así como ha sido también un fiel reflejo de las vivencias de la sociedad española de las que el teatro suele ser un fiel reflejo.

La portada del primer número con una foto de un momento de la representación de la obra de Samuel Beckett “Esperando a Godot” venía a ser un toque de esperanza en un futuro mejor para España.

5.1. ESTRUCTURA

La estructura inicial, que posteriormente iría incorporando algunas modificaciones, se basaba en los siguientes bloques,

- En primer lugar, una parte informativa sobre la actualidad y novedades en el mundo escénico, tanto español como extranjero, con información sobre Festivales de teatro, estrenos, etc.
- El segundo apartado corresponde a una serie de artículos y estudios monográficos sobre un tema de actualidad y de especial interés.
- El bloque central de la revista se dedica a la publicación de diversas aportaciones y ensayos en torno a la obra teatral que se publica íntegra en cada uno de los números de la revista.
- Finalmente, hay un bloque dedicado a las críticas de los estrenos teatrales, crónicas de los corresponsales españoles y extranjeros, cerrando la revista con las secciones de “Libros”, “Revistas” y “Fichero”.

Una de las características de esta revista es la publicación, en cada uno de sus números, del texto íntegro de una o varias obras teatrales, acompañados de diversos ensayos en torno a la obra publicada o al autor de la misma. El primer texto teatral publicado fue la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, que se editó en el primer número de la revista. El último texto, publicado en el número 348 corresponde a la obra de Dirk Laucke *Miedo y asco en la RFA*.

Otra de las propiedades de *Primer Acto* es la entrega, junto a algunos ejemplares de la revista, de una separata o cuadernillo especializado donde se recogen los debates organizados por la revista en torno a un tema teatral

de interés y actualidad. La primera separata, dedicada al estudio sobre la ley de propiedad intelectual, se entregó junto con el número 216, publicándose la última separata en el número 282.

La relevancia de estas dos singularidades de la revista *Primer Acto* motiva que dediquemos dos capítulos de esta tesis a analizar estas aportaciones.

La idea inicial de creación de esta publicación especializada surgió de dos periodistas a los que les unían dos facetas relevantes. Por una parte, eran compañeros de trabajo y, por otra, tenían una gran afición por el teatro. Estamos refiriéndonos a José Ángel Ezcurra, natural de Orihuela (Alicante) donde nació en 1921 y a José Monleón, nacido en 1927 en la localidad valenciana de Tavernes de la Vallidigna. Ambos trabajaron en la revista *Triunfo*, revista de información y crítica teatral y cinematográfica, Ángel Ezcurra como director y fundador de dicha revista y José Monleón como crítico teatral de la misma publicación. La vinculación del equipo fundador de *Primer Acto* con la revista *Triunfo* se completa con la incorporación, desde el primer número, del diseñador gráfico de *Triunfo*, Antonio Castaño.

El propio José Monleón (1968, 49) rememora así los inicios de esta publicación: “La revista la planeamos José Ángel Ezcurra, director de *Triunfo* y yo. Luego vinieron las dos o tres reuniones preparatorias con los componentes del primer Consejo de Redacción. (...) La idea dominante en esta primera etapa era la de ofrecer una revista documentada y crítica”. El equipo fundacional de *Primer Acto*, formado por José Ángel Ezcurra como Director y José Monleón como Subdirector, se completó con Ramón Nieto como Redactor Jefe y José López Rubio, Alfonso Sastre, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach como miembros del Consejo de Redacción. Ya en el número 3 de *Primer Acto* se incorporarían al Consejo de Redacción Alfonso Paso, Eduardo Haro Tecglen y José María de Quinto.

Dada la importancia que tiene el equipo humano en el nacimiento y desarrollo de una publicación periódica, y más si se trata de una revista especializada, dedicamos un capítulo de esta tesis a analizar este equipo humano que ha hecho posible la supervivencia de esta publicación a lo largo de estos 58 años.

5.2.- LAS TRES ETAPAS DE *PRIMER ACTO*

La publicación teatral *Primer Acto* ha conseguido sobrevivir durante 58 años siguiendo todavía presente en los quioscos de prensa. Esta supervivencia, tan poco común en las revistas culturales, se hace todavía más singular teniendo en cuenta los acontecimientos políticos y sociales por los que ha atravesado España a lo largo de estos casi seis decenios con un cambio de un régimen dictatorial a otro democrático, con cambios sustanciales en la política cultural, con relevantes modificaciones en las normativas de la actividad teatral, con la incorporación de nuevas corrientes en el arte dramático, con las importantes crisis económicas durante este periodo de tiempo, y un largo etcétera.

Sin embargo, a pesar de todos estos cambios, la revista *Primer Acto* ha sabido ir adaptándose a los nuevos planteamientos y exigencias llegando hasta nuestros días siendo fiel a los principios que justificaron su aparición en el año 1957, como eran, entre otros, la modernización de la actividad teatral en España y el fomento de la investigación sociológica del fenómeno teatral.

De todas formas, esta longevidad de la revista *Primer Acto* no la ha hecho inmune de importantes crisis de crecimiento que ha tenido que ir superando a lo largo de su trayectoria.

Una de las principales dificultades que ha tenido que sortear esta revista ha sido la económica teniendo, incluso, que dejar de publicarse en dos ocasiones, concretamente en el verano de 1975 con un cierre de cuatro años de duración y otro cierre de tres meses a partir del número 341.

A partir del número 217 contó esta revista con una subvención por parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, ayuda que se mantuvo hasta el número 341, circunstancia que motivó el cierre de la publicación durante tres meses.

Para facilitar un estudio cronológico de *Primer Acto* seguimos las tres etapas más relevantes en la historia de esta publicación, según la clasificación realizada por la propia revista:

5.2.1.- Primera época.-

- Del nº 1, abril de 1957 al nº179/180/181, nº Especial, verano 1975

Corresponde esta primera etapa a los 18 años de publicación de esta revista durante la Dictadura franquista. El final del anterior régimen político hace a los responsables de esta publicación replantearse, no solamente un cambio de contenidos y tratamiento en *Primer Acto*, sino incluso su cierre definitivo.

José Monleón explicaba así – en el artículo “Veinticinco años” - publicado en el número 193 de *Primer Acto* en 1982 (pg.3-4) la decisión que tomó el Consejo de Redacción de dar por finalizada la publicación de esta revista:

“(Teníamos) el sentimiento compartido de que se iniciaba una nueva etapa en la historia española, y, por lo tanto, de que era necesario modificar el lenguaje y la actitud a la que nos obligó la Dictadura.

No es que creyéramos que se había producido un corte político radical ni que la modificación de las instituciones significaba el cambio automático de la realidad teatral, pero es obvio que la transición democrática suponía el fin de una especie de exilio interior, la invitación a participar en la vida del país con un ánimo distinto. Así que, en 1975, con el número 181, dejamos de salir.”

Durante esos 18 años de publicación de *Primer Acto* (1957-1975), que comprende el periodo correspondiente a la primera etapa o época de esta revista, se cumplieron bastante satisfactoriamente los objetivos fundamentales que motivaron su aparición en 1957 aportando una extensa labor de análisis y reflexión crítica sobre la actividad teatral en España así como una difusión de las nuevas corrientes de la dramaturgia en Europa y el mundo.

En el año 1958, tras la publicación del número 6, correspondiente a los meses de enero y febrero, se produjo la primera crisis económica de *Primer Acto* obligándole a suspender los números previstos para el año 1958. Superada, en parte, la crisis al cambiar la impresión de la revista a una imprenta más económica y reducir los costes de personal, se consiguió reanudar la salida bimestral de la publicación con la edición del número 7 correspondiente a los meses de marzo y abril de 1959.

A partir del número 26, editado en septiembre de 1961, se intenta, aunque con relativo éxito, una aproximación a la actividad teatral en América Latina, siendo la obra *Deja que los perros ladren*, del chileno Sergio Vodanovic, la primera obra teatral que publica *Primer Acto* de un autor latinoamericano. Posteriormente se irían incorporando al Consejo de Redacción diversos autores latinoamericanos como el argentino Norberto Manzano, el uruguayo Atahualpa del Cioppo, etc.

Hacia el año 1966 volvió a producirse una nueva crisis económica por la falta de pago de los distribuidores latinoamericanos, a lo que se unió también una crisis organizativa por la aparente inoperancia de los Consejos de Redacción, así como unos problemas de comunicación entre el Director y el resto de miembros del Consejo de Redacción. Todo ello motivó la constitución de una Sociedad Anónima -Primer Acto S.A.- que suplantase a la anterior empresa editora.

Tras la publicación, en el verano de 1975, de un volumen especial que comprendía los números 179,180 y 181 de *Primer Acto*, el Consejo de Redacción decidió el cierre de la publicación alegando que la revista había cumplido suficientemente con su cometido ya que, según señala el editorialista del número 182 (Pg. 3),

“la muerte de Franco nos hizo comprender a casi todos que debíamos buscar otras respuestas, ganar tal vez parte de esa libertad profunda que, entre miedos y mesianismos, nunca habíamos sentido. A todos nuestros actos, a toda nuestra vida de urgencia, se oponía ahora la necesidad de hacer bien las cosas, de recuperar parte del tiempo perdido, de pensar y escribir sin tener el censor en las entrañas, de estrangular las pasiones y los mitos engendrados por nuestra resistencia a un régimen que estaba dejando de existir”.

5.2.2.- Segunda época.

- Del nº 182, diciembre de 1979 al nº 341, V/2011.

Pasados cuatro años de silencio, en diciembre de 1979, un grupo de redactores de la revista, entre los que se encontraba José Monleón, Francisco Nieva, Alberto Miralles, Ángel Facio y David Ladra, deciden volver a publicar nuevamente esta revista y, aunque propusieron cambiarle

el nombre por el de *Segundo Acto*, decidieron finalmente conservar el anterior título por razones sentimentales y legales.

Sin embargo, se intentó modificar sustancialmente los contenidos dándole prioridad al análisis y la investigación en torno al hecho teatral. Por ello, la nueva revista apareció en diciembre de 1979 con un nuevo subtítulo “Cuadernos de investigación teatral” y nueva periodicidad bimensual.

Asimismo, además de mantener en el *staff* a muchos de los antiguos redactores y colaboradores, se incorporan nuevos miembros como Francisco Ruiz Ramón, Miguel Ángel Medina, Fermín Cabal, José Luis Alonso, Gerardo Malla, Domingo Yndurain, etc.

El editorialista (parecer ser José Monleón), manifestaba así los objetivos de esta nueva etapa en el primer número (182) del renovado *Primer Acto*:

“La nueva etapa de *Primer Acto* supone un cambio de la estructura anterior. (...) Si bien somos conscientes de que entre la intención y el estilo hay siempre un periodo de rodaje que, como Cuadernos de Investigación, nos falta. Evitar la aridez de las publicaciones académicas y, a la vez, profundizar en la investigación teatral, supone alcanzar un delicado equilibrio que quizá nos cueste algunos números”.

Intentando ser fieles al nuevo subtítulo con el que reaparece en escena esta revista “Cuadernos de investigación teatral”, el número primero de esta segunda etapa dedica un amplio espacio al estudio y debate en torno a la Vanguardia en el teatro con diversos artículos sobre la vanguardia y el realismo, la vanguardia en los nuevos autores españoles, etc. firmados por José Monleón, A. García Pintado, Francisco Nieva, etc.

En el número 193, correspondiente a marzo y abril de 1982, se hace en la revista un repaso histórico de su trayectoria al cumplirse el 25 aniversario de su nacimiento. Con tal motivo se presenta una relación de autores y colaboradores de la revista durante estos veinticinco años, así como una exposición de los diez hechos más destacados.

La revista *Primer Acto* dedica, en su número 196, del año 1982, un homenaje a Rafael Alberti con la participación de José Monleón, el rector de la Universidad Complutense, Francisco Bustelo, Vicente Aleixandre,

Nuria Espert y Manolo Rivera, quienes analizan la relevancia del poeta gaditano desde la perspectiva poética, teatral y artística. Rafael Alberti será también objeto de un homenaje en el número 224 en el año 1988, así como en el número 281. En el número 198 será José Bergamín quien reciba el homenaje de *Primer Acto* con diversos artículos firmados por José Monleón y Gonzalo Peñalva.

El exilio español de la posguerra, especialmente en México, es objeto de especial tratamiento en el número 201 de *Primer Acto* con artículos de José Luis Alonso de Santos, “Romance a la España perdida”; Víctor Alfonso Maldonado, “La lección mexicana”; Margarita Mendoza-López, “Exiliados españoles en el teatro mexicano”; Antonio Joven, “Dos exiliados en casa”; Javier Solana Madariaga, “El exilio español en México”; José Monleón, “Teatro español en México,” etc.

En el número 205, publicado en 1984, se rinde homenaje a Federico García Lorca. Entre los autores que estudian la obra teatral de García Lorca se encuentran Rafael Alberti, Antonio Andrés Lapeña, Miguel García Posada, Francisco Ruiz Ramón, José Monleón, Carlos Bousoño, Antonio Gala, Domingo Miras y José Luis Alonso de Santos.

A partir del número 216, correspondiente a Noviembre-Diciembre de 1986 se inicia una novedad en esta revista. Se trata de la publicación de una separata que se distribuía junto con cada revista. Estas separatas eran de carácter temático y se fueron editando de forma periódica hasta el número 245 de la revista. Posteriormente se publicó una separata en el número 251.

La incidencia de la implantación y desarrollo del Estado de las Autonomías en el quehacer de la actividad teatral en España es objeto de análisis y debate en el número 223 de la revista *Primer Acto* que dedica una separata de dicho número recogiendo un amplio espectro de opiniones al respecto.

El estudio de la actualidad teatral en Latinoamérica ocupa gran espacio del número 225, publicado en el año 1988, que se inicia con un sugestivo editorial: “Por primera vez, un número de la Comunidad Iberoamericana”, Este mismo tema se tratará de modo monográfico en la separata “Realismo. América Latina España” publicado en el siguiente número, así como en la separata: “Teatro Español, Teatro

Latinoamericano”, que aparece en el número 228, en el que también se dedica un gran espacio al estudio del teatro cubano. En el número 235 volverá a ser tema preferente el análisis de la realidad teatral en América Latina.

La separata del número 238, con el título “6 autores para una crónica del teatro español” se centra en el estudio de seis dramaturgos españoles: Joaquín Calvo Sotelo, Alejandro Casona, José López Rubio, Miguel Mihura, Pedro Muñoz Seca y Jaime Salom, que son analizados por Manuel Muñoz Carabantes, Domingo Miras, Juan Pedro Herráiz, David Ladra, Eladio Cortés, Eduardo Galán y José Monleón.

La utopía es el tema central del número 243, publicado en el año 1992, en el que se dedica la separata a este tema participando los siguientes escritores: José Monleón, Joaquín Estefanía, César Oliva, José Luis Alonso de Santos, Manuel Andújar, Rubens Pievane, Faustino Cardón, Miguel Ángel Cortés, José Luis Aranguren, E. Miret Magdalena y Juan Antonio Hormigón. Los temas abordados por estos autores son, entre otros, los siguientes: A vueltas con la utopía. Por el renacimiento cultural de las utopías, Atracción de la utopía. Hacia una utopía realista. La seducción de la utopía, etc.

5.2.2 Tercera época

- Desde el nº 342, I/2012 hasta la actualidad (nº 348, I/2015)

A partir del número 342, correspondiente al año 2012, se inicia la tercera etapa de esta publicación, tal como se especifica en la cabecera de la revista en la que, bajo el nombre de la publicación, aparece en mayúsculas el marbete TERCERA ÉPOCA.

Es evidente que los editores de *Primer Acto* quieren dejar constancia de que, con este número, se ha iniciado una nueva etapa en la historia de esta revista especializada. El director de la misma, José Monleón, explica las razones de esta renovación en su editorial titulado “Nueva era”, donde, después de lamentar la retirada del apoyo económico que venían recibiendo del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) y de las graves consecuencias presupuestarias que se derivaban de tal situación, planteaba los cambios que se iban a producir en la revista: “Reaparecemos ahora, tras sólo un trimestre de silencio, con algunos cambios importantes, que podríamos resumir en la renovación del Consejo de Redacción español

y en la creación de un Consejo de Dirección y Coordinación de carácter internacional, con la voluntad de orientar el sumario hacia temas que respondan al papel del teatro en la evolución de las sociedades, cada vez más necesitadas, a nuestro juicio, de espacios – y el teatro cumplió muy pronto esa función, a menudo obstaculizada – abiertos al debate sobre los factores que favorecen o limitan la paz y la justicia, en un mundo cada vez más interdependiente”.

En la web de *Primer Acto*, el 11 de abril de 2012, se incluye una comunicación explicando las razones que han motivado el inicio de esta tercera etapa en la revista:

“Por qué una nueva etapa

PRIMER ACTO inicia una nueva fase al amparo de una nueva actitud social que solicita, a escala mundial, un cambio en el orden y la cultura política de nuestro tiempo. El teatro como escenario social

PRIMER ACTO entiende el teatro como un espacio en el que convocar, dentro de una tradición secular, las contradicciones, carencias y esperanzas democráticas de la sociedad de nuestros días. Necesitamos, más allá de la protesta o la aceptación, profundizar en el pensamiento social y personal, aportando los elementos éticos y estéticos del gran teatro.

América Latina forma parte de la historia de *Primer Acto*. En su nueva época, se reforzará aún más esta presencia integrando, de manera regular, la participación de firmas destacadas en los distintos números.

Un Comité de Honor, presidido por Federico Mayor Zaragoza, integrará a un grupo significativo de personalidades de España y América Latina, junto a figuras europeas y africanas.

Se abre también un nuevo espacio de colaboración distintas instituciones y movimientos teatrales a partir de la Real Escuela Superior

de Arte Dramático de Madrid, que se suma a esta nueva etapa, integrando a sus alumnos en prácticas y poniendo al servicio de la Revista su red de contactos.

Se consolida también la colaboración con la Fundación Cultura de Paz, por la sintonía en objetivos y convicciones.”

Una innovación importante que se inicia en esta nueva etapa de *Primer Acto* es la asociación de esta revista con la Fundación Cultura de Paz, con la que se crea el Programa Teatro y Democracia presidido por Federico Mayor Zaragoza y dirigido por José Monleón, por parte de España y Carlos José Reyes por parte de Colombia.

Este carácter asociativo de *Primer Acto* se observa como una constante a lo largo de su historia, Así, desde el número 253 (II/1994) forma parte esta publicación en la Asociación de Revistas Culturales Españolas (ARCE), así como participa, como miembro fundador, del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro. Asimismo, desde el número 269 (III/ 1997) esta revista se adscribe a la Red de Publicaciones del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (IITM), en la que también participan las publicaciones *Isad* (Túnez), *Scena* (Yugoslavia), *Revista Galega do Teatro* (Galicia), *Prima Fila* (Italia), *Art Teatral* (Valencia), *Frakcija* (Croacia), *Escena* (Cataluña) y *The Manoel* (Malta).

Finalmente, en el último número de esta revista (348), correspondiente al primer semestre de 2015, se hace una breve recopilación histórica de esta publicación en su editorial titulado “Seguimos”; “En abril de 1957 salía a la calle el primer número de *Primer Acto*. Ha llovido mucho desde entonces. Afortunadamente. Estamos en otro tiempo. Pero, ¿qué tiempo éste? ¿El del desencanto? ¿El del desconcierto? ¿El de seguir peleando? O ¿el de arrojar la toalla? Son muchas las preguntas. Y diversas las reflexiones, las respuestas que se cruzan en esta nueva entrega de *Primer Acto*.”

Deseamos que este trabajo de investigación sirva, además, para poder dar respuesta a algunas de las interrogantes planteadas por los editores de esta revista especializada.

CAPÍTULO 6

EQUIPO HUMANO

CAPÍTULO 6.- EQUIPO HUMANO

Si detrás de cualquier proyecto editorial, bien sea la publicación de un libro, un periódico o una revista, hay siempre un equipo humano que hace posible la realización del mismo, en el caso de la publicación de una revista especializada en teatro, como es lo que ocupa nuestra investigación, hace mucho más notoria la necesidad de un equipo de personas que hagan posible tal proyecto dada las dificultades que tienen que superar para llevar a buen puerto esa idea inicial.

En efecto, una publicación de este tipo tiene, de entrada, el problema de que el público al que va dirigida es minoritario, lo que dificulta el acceso de empresas anunciantes que tienen más en cuenta el número de posibles lectores que la calidad de los contenidos que ofrece. A esto se añade la carencia de cualquier tipo de subvenciones o ayudas. Por otra parte, hay que tener muy en cuenta el momento histórico que vive España en la fecha de nacimiento de *Primer Acto*, año 1957, en plena dictadura franquista.

Todos estos elementos eran más que suficientes para desilusionar a cualquier persona o colectivo que pretendiera poner en funcionamiento cualquier iniciativa que, de entrada, solo podía asegurar graves problemas económicos, políticos y profesionales.

Sin embargo, un reducido grupo de personas, motivadas fundamentalmente por una gran ilusión por mantener viva la actividad teatral en España, hicieron posible el nacimiento de *Primer Acto* que, en contra de cualquier pronóstico, superó las crisis económicas, la fuerte censura franquista, la carencia de subvenciones, los vaivenes de la transición política, etc. llegando hasta nuestros días con 58 años de existencia convirtiéndose en una de las revistas culturales más longeva de España.

Por todo ello, nos parece justo hacer una breve reseña de los principales impulsores de este importante proyecto editorial.

6.1.-GRUPO FUNDACIONAL

El primer Consejo de Redacción de la revista estaba formado por las siguientes personas: director, José Ángel Ezcurra. Subdirector, José Monleón; redactor jefe, Ramón Nieto; consejeros, José López Rubio, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach.

En el número 3, correspondiente al verano de 1957, entran como nuevos consejeros Alfonso Paso, Eduardo Haro de Tecglen, José María de Quinto y Alfonso Sastre, saliendo del Consejo José López Rubio.

En el número 7, correspondiente a los meses de marzo y abril de 1959, se incorporó al Consejo de Redacción Alberto Blancafort. A partir del número 11, ya no aparece el redactor Jefe Ramón Nieto sin que nadie asuma en el *staff* tal función. En el número 23 entran a formar parte del Consejo de Redacción Gonzalo Torrente Ballester y Rafael Vázquez Zamora, apareciendo en el *staff* la figura de confeccionador que asume F. Navarro Pastor.

A partir del número 25 se internacionaliza el Consejo de Redacción de la revista, tal como anuncia la nota editorial de este número: “Desde hace varios números venimos persiguiendo la incorporación a la tarea orientadora del Consejo de Redacción de una serie de personas que puedan ayudarnos a hacer de *Primer Acto* la primera revista teatral en lengua española”. En efecto, se incorporan como consejeros el argentino Norberto Manzanos, el italiano Vittorio Gassman y el inglés Arnold Wesker. Por otra parte, se nombran corresponsales en diversos países como Italia (José Méndez Herrera), Argentina (Luis Ordaz), Inglaterra (Irina Morduch), Francia (Robert Marrast), Chile (Sergio Vodanovic), Méjico (Paco Ignacio Taybo), Portugal (Luis Francisco Raballo), Uruguay (Ramón Montenegro) y Venezuela (Bertha Moncallo). Asimismo, en dicho número se incorpora Ricardo Cisneros como administrador.

En el número 27 se producen importantes modificaciones en la plantilla del Consejo de Redacción incorporándose al mismo algunos autores extranjeros como el uruguayo Atahualpa del Cioppo y los ingleses John Osborne y Kenneth Tynan, desapareciendo los corresponsales de Uruguay y Venezuela. El corresponsal de Portugal, Luis Francisco Raballo no aparece en el *staff* de este número volviendo a aparecer en el siguiente. Asimismo, en este número se incorporan al Consejo el Secretario General

del Instituto del Teatro de la UNESCO (I.T.I.) Jean Darcante y al Director del Teatro de las Naciones Claude Planson.

Desde el número 32, aparte del director, José Ángel Ezcurra y del subdirector, José Monleón, el resto de miembros del Consejo de Redacción aparecen bajo el epígrafe de colaboradores, manteniéndose la figura de corresponsales extranjeros, sección en la que no figuran ya los corresponsales extranjeros de Italia, Méjico y Portugal, incorporándose los corresponsales de Alemania Virgilio Cabello y Justo Pérez Carrat. El corresponsal de Italia, José Méndez Herrera volverá a aparecer como corresponsal Extranjero a partir del número 39, volviendo a desaparecer desde el número 47. Asimismo, en el número 39 ya no consta como colaborador el uruguayo Atahualpa del Cioppo.

6.2.-INTERNACIONALIZACIÓN DEL CONSEJO DE REDACCIÓN

En el número 48 se produce una pequeña transformación en la relación de corresponsales extranjeros desapareciendo los de Alemania e Inglaterra mientras se incorporan los de Méjico (Carlos Fernández Renán), Perú (José Miguel Oviedo) y Portugal (Luis Francisco Raballo). Por su parte, el inglés John Osborne deja de figurar, en este número 48, como miembro del Consejo de redacción. En este número 50 aparece en el *staff*, por primera vez, la figura del Administrador, Ricardo Cisneros, mientras desaparece como colaborador Rafael Vázquez Zamora, quien venía figurando en el Consejo de Redacción desde el número 23.

En la relación de miembros del Consejo de Redacción del número 63 han desaparecido el italiano Vittorio Gasman y el argentino Norberto Manzanos, mientras se incorporan Ricardo Domenech, Ángel Fernández Santos y Joaquín Puig. En este mismo número, bajo el nuevo epígrafe “Redacción en Iberoamérica” se nombra a los argentinos Norberto Manzanos, Luis Ordaz-Callao, el chileno Sergio Vodanovic, el mejicano Héctor Azar, el peruano José Miguel Oviedo y los uruguayos Gerardo Fernández y J.M. González Bouzas. Además, en este número dejan de aparecer en el *staff* de la revista el confeccionador F.L. Álvarez y el administrador Ricardo Cisneros. Ángel Fernández Santos se incorpora a la secretaría de dirección desde el número 70, sustituyendo a Gerardo Malla, quien venía desempeñando ese cargo desde el número 63 al 69.

En el número 72 se reanuda el epígrafe de corresponsales en el extranjero incluyendo a José Méndez Herrera y Mario Carbonolli como corresponsales en Italia, Francisco Raballo como corresponsal de Portugal y Virgilio Cabello como corresponsal de Alemania.

En el número 74, publicado en marzo de 1966, se producen cambios relevantes en la plantilla de esta revista ya que, por razones desconocidas no aparece el nombre del director en el *staff* de los números 74 y 75, incorporándose nuevamente a partir del número 76. También el subdirector, José Monleón, desaparece del *staff* desde el número 74, hasta el número 89.

En el mismo número 74 desaparecen del *staff* los colaboradores Fernando Baeza, Claude Planson, Adolfo Prego, Joaquín Puig, Gonzalo Torrente Ballester y los ingleses Kenneth Tynan y Arnold Wesker incorporándose Álvaro del Amo, Carlos Rodríguez y Ricardo Salvat. En el apartado de “Corresponsales en el extranjero” del número 75 se incluye a Luis Francisco Raballo como corresponsal en Portugal y a Virgilio Cabello en Alemania. En este mismo número 75 aparece también en el *staff* de la revista Francisco L. Álvarez como confeccionador.

José Ángel Ezcurra vuelve será incluido en como director como director de *Primer Acto* nuevamente a partir del número 76, mientras que José Monleón no aparecerá en la plantilla hasta el número 90 correspondiente al mes de noviembre de 1967.

A partir del número 78 queda reducido el número de colaboradores a Ricardo Domenech, Ángel Fernández Santos, quien ejercerá también como secretario de redacción, José María de Quinto, Ricardo Salvat y Alfonso Sastre excluyéndose a los antiguos colaboradores Álvaro del Amo, José Luis Alonso y Jean Darcante. El confeccionador es Montero a partir del número 79. No sabemos por qué razón solamente aparece el apellido del confeccionador, teniendo que esperar al número 88 para conocer que no se trata de un confeccionador sino de una confeccionadora llamada María Montero.

Desde el número 80 se produce un drástico recorte en la relación de colaboradores desapareciendo todos de la plantilla de la revista y quedando ésta reducida estrictamente a los siguientes directivos: Director: José Ángel Ezcurra. Secretario de redacción: Ángel Fernández Santos y

confeccionador: Montero, incluyendo desde el número 81 la figura del Redactor comercial: Santiago de Benito, En el número 83 la confeccionadora Montero es sustituida por Asensi Blanquer quien, a su vez, es sustituido por María Montero en el número 88.

José Monleón, que desde el número 1, venía apareciendo en la plantilla como subdirector de la revista, en el número 89 como redactor jefe y se convierte en el número 90 en jefe de redacción, apareciendo desde el número 96 bajo el epígrafe: “Dirección General”. En el número 90 la confeccionadora María Montero es sustituida por R. Casali.

Otro cambio relevante en la historia de esta publicación se produce en el número 94, correspondiente al mes de febrero de 1968, cuando el director fundador de *Primer Acto*, José Ángel Ezcurra, es sustituido en la dirección por el periodista Santiago de las Heras Andrés, manteniéndose José Monleón como subdirector solamente en dos números (94 y 95), pasando a ocupar el puesto de responsable de la Dirección General a partir del número 96, exceptuando el número doble 100-101 en el que no aparece José Monleón, volviendo a estar presente nuevamente en el número 102 bajo el epígrafe de Dirección General. Resulta, además, significativo que su nombre y cargo aparezca en la última línea de la plantilla de la revista. Otro detalle que se aprecia en la reestructuración del Consejo de Redacción la plantilla es el cambio de posición del apartado correspondiente a la Redacción de Barcelona, dirigida por Ricardo Salvat, que venía apareciendo desde el número 74 en un lugar poco visible para pasar a ocupar a partir del número 96 un lugar destacado en la composición de la plantilla. En el número 98 el Confeccionador R.Casali es sustituido por J.A. Laiz.

En el número doble 100-101 figura en la plantilla el antiguo director de la revista, José Ángel Ezcurra bajo la denominación de Consejero-Delegado, siendo ésta la primera y única vez que aparece J.A. Ezcurra en el *staff* de esta revista bajo la designación de “Consejero-Delegado”. En el número 107 ya no consta la referencia a la Redacción de Barcelona dirigida por Ricardo Salvat, volviendo a incluirse a partir del número 109. En el mismo número 109 ya no se incluye en el Consejo de Redacción a Santiago de Benito como redactor comercial y en el número 113 desaparece de la plantilla el Confeccionador J. A. Laiz, quien volverá a aparecer a partir del

número 128. En el número 115 se incluye a Rodrigo Cuesta Rodríguez como administrador.

El secretario de redacción deja de aparecer en la plantilla del Consejo de Redacción desde el número 131. Por su parte, el administrador Rodrigo Cuesta Rodríguez es sustituido desde el número 133 por Emilio Álvarez Frías. La figura de confeccionador, ostentada en los últimos números por J.A. Laiz, no aparece en el *staff* de esta publicación a partir del número 152, reduciéndose la plantilla a las figuras del director, administrador, redacción en Barcelona y dirección general.

6.3. CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

En el número 158 se incluye en la plantilla el Consejo de Administración formado por las siguientes personas: José Monleón, Ricardo Domenech, Ángel Fernández Santos, Santiago de las Heras, David Ladra, Ángel Facio, Moisés Pérez Coterillo, Francisco Nieva, Ángel García Pintado y Juan Margallo. Por otra parte, en el mismo número 158 se amplía la redacción de Barcelona incluyendo, aparte de Ricardo Salvat – que pasa a denominarse Ricard- , a Xavier Fábregas y Domenech Font.

En el número siguiente (159-60) se mantiene el mismo *staff* que en el 158 aunque con la modificación del epígrafe Consejo de Administración que pasa a denominarse Consejo de Redacción. Esta disposición de la plantilla de *Primer Acto* se reestructura, en el número 161, en un solo epígrafe denominado Consejo de Redacción subdividido en tres apartados; Madrid, Barcelona y Colombia, manteniendo los cargos unipersonales de Director: Santiago de las Heras Andrés y Coordinación General: José Monleón. En el apartado de Madrid se incluyen todos los componentes del anteriormente denominado Consejo de Administración. Asimismo, en el apartado Barcelona se recogen los mismos corresponsales de números anteriores: Ricardo Salvat, Xavier Fábregas y Domenec Font. Y en el nuevo apartado de Colombia se incluyen a Carlos J. Reyes, E. Buenaventura y G. Martínez.

Esta nueva disposición de la plantilla de *Primer Acto* solo se mantiene en el número 161 ya que, en el número siguiente, se vuelve a la estructura minimalista con la nominación del director: Santiago de las Heras Andrés, Administrador: Emilio Álvarez Frías, Redacción en Barcelona: Ricardo Salvat y Coordinación General: José Monleón.

A partir del número 166 se vuelve a la plantilla ampliada en la que se mantienen los mismos cargos de director, administrador y dirección general, así como se vuelven a incluir los tres componentes habituales de la Redacción en Barcelona (Ricardo Salvat, Xavier Fábregas y Domenec Font), y a los miembros de la Redacción en Madrid excluyendo a David Ladra y Juan Maragallo e incluyendo a Guillermo Heras y C. Benito González. Asimismo, en este número se incluyen dos nuevos apartados: América Latina: jefes de redacción y corresponsales en otros países. En el primer apartado, dedicado a América Latina, se ofrecen los nombres y dirección de los siguientes redactores: Roberto Jacobi en Argentina, Joao Apolinario en Brasil, Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura y Gilberto Martínez en Colombia, Ulises Estrella en Ecuador, Manuel José Arce en Guatemala, F. Ignacio Taibo en México, Alonso Alegría en Perú, Luis Molina en Puerto Rico, G. Fernández en Uruguay y H. Lejter en Venezuela. En el Apartado de Corresponsales en otros países aparece Carlos Isasi como corresponsal en Alemania (oeste), José Corrales Ege, Jack Lang y Chusco García-Muñoz en Francia, Vicente Soto en Inglaterra, Giovanni Lombardo Radice en Italia, Comuna en Portugal y Tony Pascuariello y Manuel Ruiz Ramón en U.S.A.

Se mantendrá esta estructura de la plantilla de *Primer Acto* hasta el número doble 170-171, en el que ya no aparece el Apartado de Corresponsales en otros países manteniéndose el resto de apartados y epígrafes. Nuevamente, desde el número triple 179-180 y 181, correspondiente al verano de 1975, se regresa a la plantilla reducida compuesta por el Director S. de las Heras Andrés, Administrador E. Álvarez Frías y Coordinación General a cargo de José Monleón.

6.4.- NUEVA ETAPA

Tras el cierre de la revista *Primer Acto* en el verano de 1975 vuelve a aparecer en diciembre de 1979 (número 182) con un nuevo Consejo de Redacción presidido por el nuevo director José Monleón y formado por José Luis Alonso Santos, Fermín Cabal, Ángel Facio, David Ladra, Gerardo Malla, Miguel Ángel Medina, Alberto Miralles, Vicente Molina, Francisco Ruiz Ramón y Domingo de Yndurain. A este Consejo de Redacción se suma la siguiente relación de corresponsales en distintos puntos de la geografía española: Rodolfo Sirera en el País Valenciano, Gonzalo Pérez de Olaguer y Ramón Pouplana en Cataluña, José María

Bouzón en Andalucía, Manuel Lorenzo y Yayo Hernández en Galicia y Luis Iturri en el País Vasco. Asimismo, aparece Carlos Porto como corresponsal en Portugal y Juan López como diseñador, que es sustituido por Gonzalo Martín a partir del número 188.

En el número 183 se incorpora al Consejo de Redacción de la revista Francisco Nieva y Cesar Oliva. En el número 189 se producen unos pequeños cambios en el Consejo de Redacción desapareciendo del mismo Ángel Facio, Gerardo Malla, César Oliva, e incorporándose Domingo Miras hasta el número 195, volviendo a incorporarse en el número 208. El corresponsal del País Valenciano, Rodolfo Sirera, es sustituido por Eduardo Quiles. También abandonan la corresponsalía de Galicia Yayo Hernández y la de Cataluña Ramón Pouplana, quedándose como único responsable de la Redacción en Barcelona Gonzalo Pérez de Olaguer. Así mismo, desaparece la corresponsalía de Andalucía.

En el número 190-91 se unen Ceferino Torres al Consejo de Redacción y Jaime Adrover como corresponsal de Mallorca. Asimismo, en el número 192 se incorpora al Consejo de Redacción Carlos Marquerie y se amplían las corresponsalías regionales españolas al tinerfeño Cirilo Leal y a los sevillanos Alfonso del Río y Pedro L. Castillo, siendo sustituido el corresponsal vasco Luis Iturri por José María Viteri. Por otra parte, Cástor se hace cargo del diseño de la revista. En el número siguiente Ceferino Torres desaparece del Consejo de Redacción para pasar a formar parte de las corresponsalías regionales encargándose de la de Salamanca.

Francisco García Muñoz y Santiago Trancón se incorporan al Consejo desde el número 196, en el que también se incorpora Velasco como diseñador. En este número desaparecen de la plantilla todas las corresponsalías, exceptuando únicamente la de Barcelona a cargo de Gonzalo Pérez de Olaguer. Por otra parte, Antonio Jover entra a formar parte del *staff* de esta revista a partir del número 197 en calidad de secretario de redacción, desapareciendo del Consejo de Redacción Alberto Miralles.

Ramón Ors entra a formar parte de la plantilla de *Primer Acto* en calidad de diseñador, tal como queda constancia en el número 201, en el que también aparece por primera vez el segundo apellido del miembro del Consejo de Redacción, Vicente Molina Moix, aunque sustituyendo el

apellido correcto Foix por el del Moix, error que subsanan en el siguiente número.

En el número 208, correspondiente a Marzo-Abril 1985, Juan Pedro Herráiz se incorpora como secretario de redacción en sustitución de José Antón Jover, quien venía desempeñando este cargo desde el número 197. En este mismo número 208 se incluye en la plantilla, además del Consejo de Redacción habitual un Consejo de Redacción Latinoamericano formado por Octavio Arbelaez, Atahualpa del Cioppo, Roberto Cossa, Gerardo Fernández, Ricardo Halac, Eduardo Pojoriles y Carlos José Reyes, sin especificar a qué país latinoamericano pertenece cada uno de estos miembros del nuevo Consejo Latinoamericano. Por su parte, Fermín Cabal, Carlos Marquerie y Santiago Trancón dejan de formar parte del Consejo de Redacción a partir del número 209. La figura de Diseñador o Maquetador desaparece del *staff* de esta revista incluyéndose, sin embargo, en el número 213 la de Diseño de Portada cuya realización corresponde a Vicente A. Serrano con quien colabora, en algunas ocasiones, Roberto Fuentes (Números 264, 265...) o Esperanza Santos(nº 266, 270,271..). Esta sección pasará a denominarse “Diseño gráfico” a partir del número 273, estando al frente de la misma Vicente A. Serrano y Esperanza Santos. En el número 216 se incluirá en la plantilla a los responsables de las fotografías: Ros Ribas y Chicho.

6.5.- REESTRUCTURACIÓN DE LA PLANTILLA DE *PRIMER ACTO*

La plantilla de *Primer Acto* se reestructura a partir del número 213, correspondiente a Marzo-Abril de 1986 incluyendo la figura de jefes de redacción a cargo de Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón, hija del director. Asimismo, se crea el cargo de redactor comercial que es asignado a Carmen Valls, apareciendo en el *staff* solo hasta el número 216.

Asimismo, Lourdes Ortiz se incorpora al Consejo de Redacción. Hay que subrayar que es esta la primera vez en la que aparecen mujeres en el *staff* de la revista, con la excepción de la diseñadora María Montero que aparece como M. Montero en el número 79 desvelándose su verdadero nombre de María en el número 88. El Consejo Latinoamericano se completa con la incorporación del uruguayo Mauricio Rosencoff y del venezolano Leonardo Azparren, mientras que desaparece del Consejo

Eduardo Pojoriles. Asimismo, se incorpora al portugués Carlos Porto dentro del Consejo Latinoamericano.

El dramaturgo y crítico teatral Ignacio Amestoy se incorpora a la plantilla de *Primer Acto* en su número 216, mientras que Vicente Molina Foix, Francisco Nieva y Francisco Ruiz Ramón dejan de estar presentes, desde ese número, en el Consejo de Redacción.

Los corresponsales regionales se integran en el Consejo de Redacción español a partir del número 217 con la incorporación de Jaime Millas por Valencia y Maryse Bodiou por Barcelona, siendo sustituida dos números después por Francisco A. Cerezo. Asimismo, en este número aparece formando parte del Consejo de Redacción a Elvira Sanz, incorporándose al *staff* del Consejo Latinoamericano los chilenos Marco Antonio de la Parra y Juan Radrigán mientras desaparecen del mismo el argentino Gerardo Fernández y el colombiano Carlos José Reyes. El portugués Carlos Ponto, corresponsal de Portugal, deja de formar parte del Consejo de Redacción desde el número 220.

José Monleón aparece en la plantilla del número 227 como Director y como Editor. Por su parte, Juan Pedro Herraiz asume también una doble responsabilidad, desde el número 230, como Jefe de Redacción y como Maquetador, aunque esta figura de maquetador aparece en el número siguiente no personalizada sino bajo la autoría anónima de *Primer Acto*.

A la plantilla del Consejo de Redacción español de esta revista se incorporan en el número 237 Eduardo Galán y Santiago Trancón, quien había pertenecido a este Consejo desde el número 196 hasta el número 208. Ángela Monleón no aparece, desde el número 239, formando parte de la Jefatura de Redacción que queda al cargo de Juan Pedro Herraiz. Ángela Monleón volverá a aparecer en el *staff* de *Primer Plano* del número 249 formando parte del Consejo de Redacción. En el número 239 se inicia en la plantilla una nueva figura que, bajo el epígrafe de “Redacción”, ocupa Ángeles Noguerol hasta el número 250 en el que ya no aparece este cargo. Por otra parte, Domingo Yndurain, que venía formando parte del Consejo de Redacción desde el número 182, y Elvira Sanz dejan de pertenecer a dicho Consejo desde el número 242, en el que también hay que constatar el cambio en la tarea de maquetación que pasa a ser realizada por la empresa de diseño “Corta y pega S.L.”, mientras que el diseño de portada sigue

coordinándola Vicente A. Serrano. La empresa “Corta y Pega” diseñará esta revista hasta el número 260.

Carmen Dólera, Ignacio del Moral, Itziar Pascual y Paloma Pedrero entran a formar parte del Consejo de Redacción desde el número 247 mientras que Miguel Ángel Medina no aparece ya en la plantilla de este número. Por su parte, Ignacio del Moral solo forma parte como miembro del Consejo en el número 247 no apareciendo en los sucesivos. En el número 249 se incorpora al Consejo de Redacción Ángela Monleón, mientras que Carlos Cuadros lo hace en el siguiente número. El argentino Ricardo Halac es sustituido por su compatriota Eduardo Rovneri en el número 251.

6.6.- PRESENCIA DE LOS CORRESPONSALES REGIONALES

Los corresponsales regionales se hacen más presentes en el Consejo de Redacción con la incorporación, en el número 259, de la sevillana Rosalía Gómez, el vasco Juan Ortega y el gallego Chema Paz Gago. A los que hay que sumar el aragonés Francisco Ortega, que aparece en el número 260, y al catalán Guillem Catalá, que sustituye a Francisco A. Cerezo, quien venía formando parte del Consejo de Redacción desde el número 217. En el número 261 se incorpora al Consejo de Dirección José Gabriel Antuñano como corresponsal de Castilla-León. También entra a formar parte del Consejo de Redacción en el número 261 Javier Yagüe. Nieves Mateo y Margarita Reiz forman parte del Consejo de Redacción desde el número 263, desapareciendo en ese número Eduardo Galán. En el número siguiente abandonará la corresponsalía argentina Eduardo Rovner. También dejará el Consejo de Dirección Carmen Dólera en el número 266, en el que se incorpora a la revista Ana G. Delgado como corresponsal de Extremadura.

Elena M. Cuesta se hará cargo de la Administración de la revista desde el número 267 y en el siguiente María Luisa Cisneros será la responsable del servicio de Suscripciones. La corresponsalía regional se incrementa con la incorporación del canario Cirilo Leal a partir del número 268. Asimismo, en el número 270 se incorpora Margarita Reiz a la Jefatura de Redacción junto con Juan Pedro Herraiz, asumiendo, desde el número siguiente, el cargo de Jefa de Redacción en solitario pasando Juan Pedro Herraiz a formar parte del Consejo de Redacción a partir del número 273.

Asimismo, en el número 271 se incorpora al Consejo de Redacción Yolanda Pallín permaneciendo en el mismo hasta el número 278. La corresponsalía regional aumenta con la incorporación, en el número 273, de Francisco Rotger por Baleares y Maxi Rodríguez por Asturias, así como en el número 278 entra Fulgencio M. Lax como corresponsal de Murcia.

6.7.- NUEVOS COLABORADORES

En el Consejo de Redacción de *Primer Acto* se producen varios cambios a partir del número 277 iniciándose un apartado de Colaboradores en el que entran a formar parte varios miembros que antes pertenecían al Consejo de Redacción como José Luis Alonso de Santos, Carlos Cuadros, Juan Pedro Herráiz, Paloma Pedrero, así como la nueva colaboradora María José Ragué, a quienes se unen Adolfo Simón y Yolanda Dorado en el número 278, Luis Bodelón y Pedro Villora en el 279, Charo Vázquez en el 280 y Sara Torres en el 281. Asimismo, en el número 277 se incorporan al Consejo de Redacción nuevos nombres como Carla Matteini, Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gondra y Javier Villán, quien solo formará parte del Consejo durante dos números.

Yolanda Martos pasa a la Jefatura de Redacción, junto con Margarita Reiz, a partir del número 279, incorporándose al Consejo de Redacción Luis Araujo. En el número 281 hay un cambio en la Jefatura de Redacción abandonando la misma Yolanda Martos y Margarita Reiz siendo relevadas por José Henríquez. Yolanda Dorado, Charo Vázquez y Pedro Villora no aparecen en la relación de colaboradores desde el número 282. Asimismo, el corresponsal de Valencia Jaime Millás es sustituido en este mismo número por Nel Diago, incorporándose en el Consejo de Redacción de este número Santiago Martín Bermúdez e Itziar Pascual en el número 283. Por otra parte, en el número 283 se amplía el apartado de las corresponsalías latinoamericanas con la inclusión del mexicano Bruno Bert.

Jorge Saura, Pablo Caruana, Pablo Huetos, Irene Sadwoska-Guillon, Alessandro Romano y Anne Serrano se integran en el apartado de Colaboradores desde el número 284, 285, 286, 287, 288 y 291 respectivamente, mientras que Juan Pedro Herráiz, quien fue jefe de redacción durante tantos años, deja de aparecer en el listado de colaboradores desde el número 286. Maxi Rodríguez, corresponsal de Asturias, es sustituida por Boni Ortiz desde el número 288 y el

corresponsal de Galicia Chema Paz Gago es sustituido, en el número 293, por Inma López Silva.

En el apartado de corresponsales regionales se incorpora, desde el número 289, Daniel Moreno como corresponsal de Castilla-La Mancha y, en el mismo número, el corresponsal de Cataluña Guillem Catalá es sustituido por Iolanda G. Madariaga. Asimismo, en el Consejo de Redacción latinoamericano – que pasa a denominarse “América”- se incorpora, en el número 293, Carlos Espinosa como corresponsal en Estados Unidos. Por su parte, Adela Fernández sustituye, desde el número 291, a María Luisa Cisneros como responsable del área de Suscripciones que pasa a denominarse “Suscripciones y publicidad”. En el número 293 Adela Fernández empieza a formar parte también del cuadro de Colaboradores. Asimismo, desde el número 294, Manuel Sesma Sanz sustituye a José Gabriel Antuñano como corresponsal de Castilla y León pasando Antuñano a formar parte del cuadro de Colaboradores.

Itziar de Francisco entra a formar parte, en el número 299, del cuadro de colaboradores y en el número 300 Inma Martín asume la responsabilidad del área de Suscripciones y Publicidad sustituyendo a Adela Fernández, quien pasa a formar parte del cuadro de colaboradores. El diseño y maquetación está a cargo de la empresa Lufercomp, manteniendo la responsabilidad del diseño de portada Vicente A. Serrano y Esperanza Santos.

Jaime Millás, quien ya participó en esta revista como corresponsal de Valencia, desde el número 217 hasta el número 281, se incorpora al Consejo de Redacción desde el número 305.

En el número 312 se inicia, desde un nuevo apartado que, bajo el epígrafe de “Europa”, integra a diversos colaboradores europeos iniciando esta sección Anne Serrano como Corresponsal en Italia e Irene Sadoswska-Guillón como Corresponsal en Francia. Respecto al cuadro de Colaboradores, desde el nº 311, no se incluye a José Luis Alonso de Santos, Luis Bodelón, Pablo Caruana y Sara Torres, pasando Irene Sadoswska-Guillón y Anne Serrano a formar parte del apartado de Europa. Asimismo, en este número 311 se incorporan como colaboradores Rosa Ilena Boudet, Óscar Cornago y Josep María Riera.

Leopoldo Pulgar Ibarra sustituye (desde el número 324) a Marco Antonio de la Parra como corresponsal de Chile.

Desde el número 332 se responsabiliza del diseño y maquetación de la revista la empresa IMP Comunicación sustituyendo a Lufercom que estaba desarrollando esta tarea desde el número 300.

En el número 336 se produce una reestructuración del *staff* de *Primer Acto* renovando los cargos del consejo de Redacción, Corresponsales y Colaboradores. Así, se produce la salida del Consejo de Redacción de José Ramón Fernández, Javier G. Yague, Francisco García Muñoz, Carla Matteini, Jaime Millás, Borja Ortiz de Gondra, Santiago Trancón, Yolanda Pallín y Javier Villán. En el apartado de Corresponsalías abandonan su representación el corresponsal de Castilla-La Mancha, Daniel Moreno y Francisco Ortega por Aragón. Por otra parte, la corresponsal de Galicia, Inma López es sustituida por Alfonso Becerra. En el cuadro de Colaboradores ya no se cuenta con Carlos Cuadros, Itziar de Francisco, Pablo Huetos, Paloma Pedrero, Josep M. Riera, Alessandro Romano y Jorge Saura, entrando los nuevos colaboradores Susana Arbizu, Henri Belin, Laura Corcuera y Magdalena Labarga.

6.8.- NUEVO STAFF

A partir del número 342, correspondiente a mayo de 2012, se vuelve a producir unos nuevos cambios en el *staff* de *Primer Acto*. Se instituye el cargo de Subdirección que recae en la hija de José Monleón, Ángela Monleón. Así mismo, se nombra a José Díaz Satorre como Redactor Jefe cargo que solo permanece tres números de la revista. El Consejo de Redacción queda constituido con las siguientes personas: Ignacio Amestoy, Manuel Aznar Soler, Josep María Benet i Jornet, Jaime Chalbaud, Víctor Claudin, Roberto Cossa, Marco Antonio de la Parra, David Ladra, Carmen Losa, Nieves Mateo, Santiago Martín Bermúdez, Ángel Martínez Roger, Juan Mayorga, Jaime Millás, Héctor Oliboni, Itziar Pascual, Juliana Reyes, Sandro Romero, Mauricio Rosencoff y Aristides Vargas. El Secretario de Dirección es Javier Hernando Herráez. Se inicia en este número el Programa Teatro y Democracia presidido por Federico Mayor Zaragoza y dirigido por José Monleón, por parte de España y Carlos José Reyes por parte de Colombia. Otra de las novedades de esta reestructuración de los órganos directivos y consultores de la revista es la supresión de todas las

Corresponsalías en Latinoamérica y la creación de un Coordinador General para América Latina cuyas tareas asume el argentino Carlos Ianni, quien también ostenta la representación del CELCIT. Por otra parte, la Dirección Administrativa sigue coordinada por Elena M. Cuesta y la empresa IMP continúa como responsable del Diseño y Maquetación. Finalmente, desde el número 346 deja de aparecer la figura de Redactor jefe que venía ostentando José Díaz Satorre desde el número 342, siendo la plantilla actual (número 348) la siguiente:

Dirección: José Monleón

Subdirección: Ángela Monleón

Consejo de redacción: Ignacio Amestoy, Manuel Aznar Soler, Josep María Benet i Jornet, Jaume Chalbaud, Víctor Claudín, Roberto Cossa, Marco Antonio de la Parra, Sato Díaz, Larbi El Harti, David Ladra, Carmen Losa, Nieves Mateo, Santiago Martín Bermúdez, Ángel Martínez Roger, Juan Mayorga, Jaime Millás, Héctor Oliboni, Itziar Pascual, Juliana Reyes, Sandro Romero, Mauricio Rosencof, Arístides Vargas y María Velasco.

Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.

Programa Teatro y Democracia:

Presidente: Federico Mayor Zaragoza

Dirección: José Monleón (España) y Carlos José Reyes (Colombia)

Coordinador General América Latina: Carlos Ianni (Argentina-CELCIT)

Dirección administrativa: Elena M. Cuesta

6.9.- ESTRUCTURA ORGANIZATIVA DE *PRIMER ACTO*

Con el fin de facilitar el estudio de las tareas realizadas por el equipo humano de la revista *Primer Acto* se han desglosado las distintas funciones desarrolladas en cada una de las áreas directivas, redaccionales, administrativas, etc.

Se analizan cada una de estas áreas desde distintos ángulos, aportando asimismo un cuadro sinóptico sobre la misma.

Para completar esta información se puede consultar en el Anexo F la relación de los miembros de *Primer Acto* según un orden alfabético en el que se nos indica las tareas y cargos desempeñados por cada uno de los componentes de este equipo.

6.9.1.- EQUIPO DIRECTIVO

Esta publicación ha tenido tres directores a lo largo de sus 58 años de existencia. El primer director fue el periodista José Ángel Ezcurra, natural de Orihuela (Alicante), fundador y director de la revista *Triunfo*. Su dirección de la revista se prolongó hasta el número 93, pasando a ocupar el cargo de Consejero Delegado en el número 100. Le sucedió en el puesto de Dirección el periodista Santiago de las Heras hasta el número 181. Tras su fallecimiento ocupó la dirección de *Primer Acto*, hasta la actualidad, José Monleón, quien había ejercido la subdirección de la revista desde el número 1 hasta el 73, así como la Dirección General de la misma desde el número 96 hasta el 179. Posteriormente, su hija Ángela Monleón asumiría la subdirección desde el número 342 hasta la actualidad.

La figura de Redactor Jefe ha sido desempeñada, a lo largo de la existencia de esta publicación, por tres periodistas: Ramón Nieto, desde el número 1 al 6; José Monleón, desde el número 89 al 95, y por José Díaz Satorre, desde el número 342 al 344.

El puesto de Jefe de Redacción empezó a desempeñarlo Juan Pedro Herraiz en el número 213, sucediéndole en el cargo Ángela Monleón, Margarita Reiz, Yolanda Martos y José Henríquez.

En el número 64 de *Primer Acto* se instituye la figura de secretario de redacción que inicia Gerardo Malla, a quien siguen Ángel Fernández Santos, Antonio Jover, Juan Pedro Herraiz y Javier Hernando Herráz, quien permanece en el cargo hasta la actualidad.

Cuadro nº 3 Grupo Directivo de *Primer Acto*

GRUPO DIRECTIVO DE <i>PRIMER ACTO</i>			
CARGO	NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
DIRECTOR	José Ángel Ezcurra	1	93
	Santiago de las Heras	94	181
	José Monleón	182	348
SUBDIRECTOR	José Monleón	1	73
	Ángela Monleón	342	348
REDACTOR JEFE	Ramón Nieto	1 89	6

GRUPO DIRECTIVO DE <i>PRIMER ACTO</i>			
	José Monleón	95	342
	José Díaz Satorre		344
JEFE DE REDACCIÓN	Juan Pedro Herraiz	213	271
	Ángela Monleón	213	238
	Margarita Reiz	270	280
	Yolanda Martos	279	280
	José Henríquez	281	341
DIRECCIÓN GRAL	José Monleón	96	179
SECRETARIO DE REDACCIÓN	Gerardo Malla	64	69
	Ángel Fernández Santos	70	130
	Antonio Jover	197	207
	Juan Pedro Herraiz	208	212
	Javier Hernando Herráez	342	348
CONSEJERO DELEGADO	José Ángel Ezcurra	100	100
REDACCIÓN	Ángeles Noguerol	239	249
EDITOR	José Monleón	227	341
	José Henríquez	299	299

Fuente: Elaboración propia

6.9.2.- CONSEJO DE REDACCIÓN

Durante toda la trayectoria de *Primer Acto* se ha ido consolidando su Consejo de Redacción adaptándose a las necesidades de la publicación y a su estructura organizativa. El primer Consejo de Redacción estuvo constituido por el director, José Ángel Ezcurra, el subdirector, José Monleón, el redactor jefe, Ramón Nieto y los consejeros José López Rubio, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach. A estos consejeros fundadores se fueron uniendo nuevos miembros como Alfonso Paso, Eduardo Haro Tecglen, José María de Quinto, Alfonso Sastre, Gonzalo Torrente Ballester y un largo etcétera de Consejeros, cuya relación completa puede consultarse en el cuadro adjunto número 4.

En el número 158 de *Primer Acto* se cambia el nombre de Consejo de Redacción por el de Consejo de Administración, volviendo en el número siguiente a su anterior denominación.

A partir del número 25 se empiezan a incorporar al Consejo de Redacción distintos miembros de América Latina, siendo los primeros en formar parte de este Consejo el argentino Norberto Manzanos, el uruguayo

Atahualpa del Cioppo, el chileno Sergio Vodanovic, el mejicano Héctor Azar, el peruano José Miguel Oviedo, etc.

Asimismo, el Consejo de Redacción de *Primer Acto* se va internacionalizando con la incorporación de los ingleses Arnold Wesker, John Osborne y Kenneth Tynan, así como el portugués Luis Francisco Raballo, el italiano Vittorio Gassman, etc.

Cuadro n° 4 Consejo de Redacción de *Primer Acto*

CONSEJO DE REDACCIÓN DE <i>PRIMER ACTO</i>		
NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
José Luis Alonso	1	31
	182	276
Álvaro del Amo	74	77
Ignacio Amestoy	216	348
Luis Araujo	279	341
Manuel Aznar Soler	342	348
Fernando Baeza	23	31
Josep M ^a Benet i Jornet	342	348
C. Benito González	166	169
Alberto Blancafort	7	22
Maryse Bodiou	217	218
E. Buenaventura (Colombia)	161	161
Fermín Cabal	182	208
Francisco A. Cerezo (Barcelona)	219	259
Jaime Chalbaud	342	348
Atahualpa del Cioppo (Uruguay)	27	27
Víctor Claudin	342	348
Roberto Cossa	342	348
Carlos Cuadros	250	276
Jean Darcante (I.T.I.)	27	31
Sato Díaz	345	348
Carmen Dolera	247	265
Ricardo Domenech	158	161
Larbi El Harti	343	348
Ángel Facio	158	161
	182	188
José Ramón Fernández	277	335
Ángel Fernández Santos	63	79
	158	178
Javier G. Yagüe	261	335
Eduardo Galán	237	262
Francisco García Muñoz	196	335
Ángel Garcia Pintado	158	161
Vittorio Gassman (Italia)	25	27
C. Benito González	166	169
Eduardo Haro Tecglen	3	22

CONSEJO DE REDACCIÓN DE <i>PRIMER ACTO</i>		
NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
Santiago de las Heras	158	161
Guillermo Heras	166	178
David Ladra	158	165
	182	348
José López Rubio	1	2
Carmen Losa	342	348
Norberto Manzanos (Argentina)	25	27
Juan Margallo	158	165
Carlos Marquerie	192	208
Adolfo Marsillach	1	22
Santiago Martín	283	348
Ángel Martínez Roger	342	348
Nieves Mateo	263	348
Carla Matteini	297	335
Juan Mayorga	277	348
Miguel Ángel Medina	182	246
Jaime Millas (Valencia)	217	348
Alberto Miralles	182	196
Domingo Miras	189	341
Vicente Molina Foix	182	215
Gerardo Molla	182	188
Ángela Monleón	249	341
José Monleón	158	161
Ignacio del Moral	247	247
Francisco Nieva	158	161
	183	215
Héctor Oliboni	342	348
César Oliva	183	188
Borja Ortiz Gandía	277	335
Lourdes Ortiz	216	246
John Osborne (Reino Unido)	27	27
Yolanda Pallín	271	278
	281	335
Marco Antonio de la Parra	342	348
Itziar Pascual	247	272
	283	348
Alfonso Paso	3	27
Paloma Pedrero	247	276
Moisés Pérez Coterillo	158	161
Claude Planson (Dtor. Teatro de las Naciones I.T.I.)	27	31
Adolfo Prego	23	31
Joaquín Puig	64	71
José M ^a de Quinto	3	27
Margarita Reiz	263	
Juliana Reyes	342	348

CONSEJO DE REDACCIÓN DE <i>PRIMER ACTO</i>		
NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
Carlos José Reyes (Colombia)	161	161
Carlos Rodríguez	74	79
Sandro Romero	342	348
Mauricio Rossencoff	342	348
Francisco Ruiz Ramón	182	215
Ricardo Salvat	74	79
Elvira Sanz	217	241
Alfonso Sastre	2	27
Gonzalo Torrente Ballester	21	31
Santiago Trancón	196	208
	237	335
Kenneth Tynan (Reino Unido)	27	31
Aristides Vargas	342	348
Rafael Vázquez Zamora	23	49
Marta Velasco	347	348
Arnold Weske (Reino Unido)	25	27
Javier Villán	283	335
Javier Yagüe	263	335
Domingo Yndurain	182	241

Fuente: Elaboración propia

6.9.3.- COLABORADORES

El *staff* de la revista *Primer Acto* se amplía con la incorporación de los Colaboradores que, de forma más o menos permanente, participan en la redacción de la publicación. En el número 32 de la revista empieza a aparecer en la plantilla esta figura bajo el epígrafe de Colaboradores, entre los que se encuentran Ricardo Domenech, Paloma Pedrero, Joaquín Puig, José María de Quinto, etc., según puede consultarse en el cuadro adjunto.

Desde el número 78 solo aparecen como colaboradores Enrique Domenech y Ángel Fernández Santos. A partir del número 277 vuelve a incorporarse a la plantilla de *Primer Acto* el apartado de Colaboradores con la incorporación de antiguos miembros del Consejo de Redacción como Calos Cuadros, Paloma Pedrero, José Luis Alonso de Santos, etc. Por otra parte, desde el número 284 se incorporan como colaboradores Anne Serrano, Irene Sadwoska, Jorge Saura, Pablo Huetos, Alessandro Romano y Pablo Caruana.

Desde el número 342 hasta la actualidad desaparece de la plantilla de *Primer Acto* la figura del Colaborador reduciéndose el staff de la revista a la dirección, subdirección y consejo de redacción.

Cuadro nº 5. Colaboradores de *Primer Acto*

COLABORADORES DE <i>PRIMER ACTO</i>		
NOMBRE	DESDE Nº	HASTA Nº
José Luis Alonso	32	77
	277	310
Álvaro del Amo	72	77
José Gabriel Antuñano	294	341
Susana Arbizu	336	341
Fernando Baeza	32	71
Henri Belin	336	341
Luis Bodelón	279	310
Pablo Caruana	285	310
Atahualpa del Cioppo	32	38
	47	47
Laura Corcuera	336	341
Oscar Cornago	311	341
Carlos Cuadros	277	335
Jean Darcante (I.T.I.)	32	77
Ricardo Domenech	63	79
Yolanda Dorado	278	281
Adela Fernández	293	299
Ángel Fernández Santos	64	79
Itziar de Francisco	299	335
Vittorio Gasman (Italia)	32	62
Juan Pedro Herraiz	277	285
Pablo Huetos	286	335
Rosa Ilena Boudet	311	341
Magdalena Labaraga	336	341
Roberto Manzanos (Argentina)	32	62
Borja Ortiz de Gondra	277	335
John Osborne (Reino Unido)	32	47
Paloma Pedrero	277	335
Claude Planson (Dtor. Teatro Naciones)	32	71
Adolfo Prego	32	71
Joaquín Puig	64	71
José M ^a de Quinto	32	79
María José Ragué	277	341

COLABORADORES DE <i>PRIMER ACTO</i>		
NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
Josep M. Riera		335
Carlos Rodríguez	72	79
Alessandro Romano	288	335
Irene Sadwoska-Guillón	287	311
Ricardo Salvat	72	79
Alfonso Sastre	32	79
Jorge Saura	284	335
Anne Serrano	291	311
Adolfo Simón	278	341
Gonzalo Torrente Ballester	32	71
Sara Torres	281	310
Kenneth Tynan (Reino Unido)	32	71
Charo Vázquez	280	281
Rafael Vázquez Zamora	32	47
Javier Villán	277	335
Pedro Villora	279	281
Arnold Wesker (Reino Unido)	32	71

Fuente: Elaboración propia

6.9.4.- CORRESPONSALES EN ESPAÑA

Dentro de las corresponsalías españolas de *Primer Acto*, cabe destacar la relevancia que otorga la revista a Barcelona, nombrando a Ricardo Salvat como responsable de la Redacción en Barcelona desde el número 72. Cabe destacar que no se considera a esta ciudad como una corresponsalía sino como una Redacción equiparada con la de Madrid. Varios son los responsables de esta Redacción catalana, a lo largo de la existencia de esta revista, entre los que se encuentran, además del ya mencionado Ricardo Salvat, Xavier Fabregas, Ricardo Domenech, Gonzalo Pérez de Olaguer, Ramón Pouplana, Guillem Catalá, Iolanda G. Madariaga, Maryse Badiouc y Francisco A. Cerezo.

Las regiones españolas que cuentan con corresponsalía en *Primer Acto* son Valencia, Andalucía, Galicia, País Vasco, Salamanca, Baleares, Canarias, Aragón, Castilla-León, Extremadura, Asturias, Murcia y Castilla-La Mancha.

La última incorporación en este apartado corresponde al corresponsal de Galicia, Alfonso Becerra, quien sustituye a Inma López. A partir del número 342, y hasta la actualidad, desaparece de la plantilla de *Primer Acto* el apartado de Corresponsales.

Cuadro nº 6. Corresponsales de *Primer Acto* en España

CORRESPONSALES DE <i>PRIMER ACTO</i> EN ESPAÑA			
CORRESPONSALÍA	NOMBRE	DESDE N	HASTA N°
Cataluña	Ricard Salvat	158	178
	Xavier Fabregas	166	178
	Ricardo Domenech Font	158	161
	Gonzalo Pèrez de Olaguer	182	207
	Ramón Pouplana	182	188
	Guillem Catalá	260	288
	Iolanda G. Madariaga	289	341
	Maryse Badiouc	217	218
	Francisco A. Cerezo	219	259
Com. Valenciana	Rodolfo Sirera	182	188
	Eduardo Quiles	189	195
	Jaime Millas	217	281
	Nel Diago	282	341
Andalucía	José María Bouzón	182	188
	Alfonso del Río	192	195
	Pedro L. Castillo	192	195
	Rosalía Gómez	259	341
Galicia	Manuel Lorenzo	182	195
	Yayo Hernández	182	188
	Chema Paz Gago	259	292
	Inma López Silva	293	335
	Alfonso Becerra	336	341
País Vasco	Luis Ituri	182	190
	José María Viteri	192	195
	Juan Ortega	259	341
Salamanca	Ceferino Torres	190-191	195

CORRESPONSALES DE <i>PRIMER ACTO</i> EN ESPAÑA			
Baleares	Jaime Adrover	190-191	195
	Francisco Rotger	273	341
Canarias	Cirilo Leal	192	195
		268	341
Aragón	Francisco Ortega	260	335
Castilla-León	José Gabriel Antuñano	261	293
	Manuel Sesma Sanz	294	341
Extremadura	Ana G. Delgado	266	341
Asturias	Maxi Rodríguez	273	287
	Boni Ortiz	288	335
Murcia	Fulgencio M. Lax	278	335
Castilla-La Mancha	Daniel Moreno	289	335

Fuente: Elaboración propia

6.9.5.- CORRESPONSALES EN EUROPA

En el número 25 de *Primer Acto* se inicia la incorporación de distintos corresponsales de la revista en cinco países europeos: Italia, Reino Unido, Francia, Portugal y Alemania. Los primeros en formar parte del *staff* de la revista son José Méndez Herrera como corresponsal en Italia; Irina Morduch por el Reino Unido; el hispanista francés Robert Marrast, Luis Francisco Raballo como corresponsal de Portugal y Virgilio Cabello y Justo Pérez Carrat como corresponsales de Alemania.

A partir del número 80 desaparece del *staff* de *Primer Acto* la figura del Corresponsal del extranjero, volviendo a aparecer en los números 166, 167, 168 y 169. Finalmente, sólo se mantienen como Corresponsales europeos, desde el número 312 hasta el número 341, la corresponsal de Italia, Anne Serrano, y la corresponsal de Francia, Irene Sadowska, quienes ya aparecían en la plantilla de *Primer Acto* como Colaboradoras. En la actual composición de la plantilla ya no aparece la figura del Corresponsal en el extranjero.

Cuadro nº 7. Corresponsales de *Primer Acto* en Europa

CORRESPONSALES DE <i>PRIMER ACTO</i> EN EUROPA			
CORRESPONSALES EUROPA	NOMBRE	DESDE Nº	HASTA Nº

CORRESPONSALES DE <i>PRIMER ACTO</i> EN EUROPA			
CORRESPONSALES EUROPA	NOMBRE	DESDE Nº	HASTA Nº
Italia	José Méndez Herrera	25	28
		32	79
	Mario Carbonoli	70	79
	Giovanni Lombardo	166	169
	Anne Serrano	312	341
Reino Unido	Irina Morduch	25	28
		32	47
	Vicente Soto	166	169
	Maite Lorés	166	169
Francia	Robert Marrast	25	28
		32	63
	José Corrales Egea	64	79
		166	169
	Jack Lang	166	169
	Chusco García-Muñoz	166	169
	Irene Sadowska-Guillón	312	341
Portugal	Luis Francisco Raballo	25	28
		32	79
	Comuna	166	169
	Juan Carlos Porto	213	219
Alemania	Virgilio Cabello y Justo Pérez Carrat	32	47
	Virgilio Cabello	64	79
	Carlos Isasi	166	169

6.9.6.- CORRESPONSALES EN AMÉRICA LATINA

Desde los inicios de *Primer Acto* esta revista ha tenido una vinculación muy intensa con los grupos teatrales y dramaturgos latinoamericanos. Así, en el número 25 se incorporan al *staff* de *Primer Acto* distintos representantes del mundo teatral latinoamericano como Luis Ordaz, de Argentina; Ramón Montenegro, de Uruguay; Francisco Ignacio Taibo, de México; Bertha Moncallo, de Venezuela y Sergio Vodanovic, de Chile. Posteriormente, se incorporaría José Miguel Oviedo, de Perú desde el número 32.

En el número 166 se completaría la plantilla de corresponsales latinoamericanos con la presencia del colombiano Carlos J. Reyes, el

ecuatoriano Ulises Estrella, el guatemalteco Manuel José Arcey el portorriqueño Luis Molina.

A fin de evidenciar esa relación especial entre *Primer Acto* y América Latina, aparte de las Corresponsalías se creó un Consejo de Redacción Latinoamericano a partir del número 64, con la presencia de representantes de Argentina, Chile, México, Perú y Uruguay, a los que se unieron, desde el número 166, otros representantes de Brasil, Colombia, Ecuador, Guatemala, Puerto Rico y Venezuela. Como Coordinador General de América Latina se nombró al argentino Carlos Inani, quien viene ejerciendo tal función desde el número 342 hasta la actualidad.

Por otra parte, Estados Unidos ha contado, desde el número 166, con los Corresponsales Tony Pascuariello y Francisco Ruiz Ramón, quienes fueron sustituidos por Carlos Espinosa desde el número 293.

Cuadro n° 8. Corresponsales de *Primer Acto* en América

CORRESPONSALES DE PRIMER ACTO EN AMÉRICA			
REDACCIÓN EN AMERICA LATINA	NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
Argentina	Norberto Manzanos	64	79
	Luis Ordaz	64	79
	Enrique Llovet	178	178
	Roberto Jacobi	166	178
Chile	Sergio Vodanovic	64	71
	Hans Ehrman	72	79
Méjico	Héctor Azar	64	79
	F. Ignacio Tabio	166	178
Perú	José Miguel Oviedo	64	79
	Alonso Alegría	166	274
Uruguay	Gerardo Fernández	64	79
		166	178
	J.M. González Bousas	64	79
Brasil	Joao Apolinario	166	178
Colombia	Carlos José Reyes	166	178
Ecuador	Ulises Estrella	166	178
Guatemala	Manuel José Arces	166	178
Puerto Rico	Luis Molina	166	178
Venezuela	H. Lejter	166	178

CORRESPONSALES DE PRIMER ACTO EN AMÉRICA			
REDACCIÓN EN AMERICA LATINA	NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
Argentina	Luis Ordaz	25	63
	Ricardo Halac	166	250
	Roberto Cossa	208	310
	Eduardo Rovneri	251	263
	Lorena Verzero	311	341
Uruguay	Ramón Montenegro	25	47
	Atahualpa del Cioppo	27	250
	Mauricio Rosencoff	213	341
Méjico	Fco. Ignacio Taibo	25	31
	Carlos Fdez. Renán	166	178
	Bruno Bert	32	63
		283	341
Venezuela	Bertha Moncallo	25	28
	H. Lejter	166	174
	Pablo Antillano	175	178
	Leonardo Azparren	213	341
Chile	Sergio Vodanovic	25	27
	Hans Herman	32	79
	Marco Antonio de la Parra	72	79
	Leopoldo Pulgar Ibarra	217	323
	Juan Radrigán	324	
		217	
Perú	José Miguel Oviedo	32	79
	Alonso Alegría	166	174
Colombia	Carlos J. Reyes	161	161
		166	178
	Octavio Arbelaez	161	161
		166	178
	E. Buenaventura	209	223
	G. Martínez	161	161
Ecuador	Ulises Estrella	166	178
Guatemala	Manuel José Arce	166	178
Puerto Rico	Luis Molina	166	178
COORDINADOR GRAL DE AMERICA LATINA	Carlos Inani (Argentina)	342	348
CORRESPONSAL USA	Tony Pascuariello	166	169

Fuente: Elaboración propia

6.9.7.-DISEÑO GRÁFICO

Hasta el número 23 no aparece el nombre del confeccionador de la revista *Primer Acto*. Es a partir de dicho número cuando en el *staff* de la revista se incluye el epígrafe “Confeccionador” asignándole tal tarea a F. Navarro Pastor, quien permanece en estas funciones hasta el número 50 en el que es sustituido por Francisco L. Álvarez.

Como dato curioso conviene señalar que en el número 79 aparece como confeccionador Montero, apellido que corresponde a María Montero, la primera mujer que entra a formar parte del equipo de *Primer Acto*.

El término “Confeccionador” es modificado en algunas ocasiones por el de “Diseño”, “Maquetación”, etc. En total, son catorce las personas que, a lo largo de la existencia de esta publicación, se han responsabilizado de su diseño tipográfico. A partir del número 242 se hacen cargo de las tareas de maquetación empresas ajenas a *Primer Acto*, como Corta y Pega, Lufercomp e IMO Comunicación.

El diseño de la portada ha estado a cargo, sobre todo, a partir del número 213, de Vicente A. Serrano, Roberto Fuentes y Esperanza Santos.

Asimismo, el apartado fotográfico de la revista ha estado a cargo, entre otros, de Ros Ribas y Chicho.

Cuadro nº 9. Diseño gráfico de *Primer Acto*.

DISEÑO GRÁFICO DE <i>PRIMER ACTO</i>			
CONFECCIONADOR	NOMBRE	DESDE Nº	HASTA Nº
	F. Navarro Pastor	25	49
	F.L. Álvarez	50	78
	María Montero	79	82
		88	89
	Asensi Blanquer	83	87
	R. Casali	90	97
	J. A. Laiz	98	112
		128	151
	Juan López	182	187
	Gonzalo Martín	188	191
	Cástor	192	195
	Velasco	196	200
	Ramón Ors	201	272

DISEÑO GRÁFICO DE <i>PRIMER ACTO</i>			
CONFECCIONADOR	NOMBRE	DESDE Nº	HASTA Nº
	Juan Pedro Herraiz	230	230
	Vicente Á. Serrano y	273	299
	Esperanza Santos		
	Esperanza Santos	273	299
	Corta y Pega S.L.	242	261
	Lufercomp	300	331
	IMP Comunicación	332	341
DISEÑO DE PORTADA			
FOTOGRAFIA	Vicente A. Serrano Roberto Fuentes Esperanza Santos	213	341
	Ros Ribas y Chicho	216	218

Fuente: Elaboración propia

6.9.8.- ADMINISTRACIÓN

Las tareas administrativas de *Primer Acto* han estado a cargo, a lo largo de estos 348 números de esta publicación, a Ricardo Cisneros, Rodrigo Cuesta, Emilio Álvarez Frías, Francisco González y Elena M. Cuesta quien, en la actualidad, ostenta la Dirección Administrativa de la revista.

Asimismo, la revista *Primer Acto* ha contado con varias Delegaciones Comerciales en Madrid, Barcelona y Valencia con el objeto de gestionar la difusión de la revista, captación de suscriptores y consecución de publicidad y patrocinadores. Al frente de esas Delegaciones se han responsabilizado Santiago de Benito, Carmen Vals, Rosa María Torrico y Luz Peña en Madrid; Maryse Badiou y Francisco A. Cerezo en Barcelona; y Ángel Peiró y Aurora Más en Valencia.

En el servicio de Suscripciones han participado Elena M. Cuesta, Mercedes Álvarez Silva, María Luisa Cisneros, Adela Fernández e Inma Martín

Cuadro nº 10. Administración de *Primer Acto*.

ADMINISTRACIÓN DE *PRIMER ACTO*

ADMINISTRACIÓN	NOMBRE	DESDE N°	HASTA N°
	Ricardo Cisneros	25	69
	Rodrigo Cuesta	115	132
	Emilio Álvarez Frías	133	179
	Francisco González	221	243
	Elena M. Cuesta	244	348
REDACCIÓN COMERCIAL	MADRID		
	Santiago de Benito	81	218
	Carmen Vals	213	223
	Rosa María Torrico	226	227
	Luz Peña	230	233
	BARCELONA		
	Maryse Badiou	217	218
	Fco. A. Cerezo	219	246
	VALENCIA		
	Ángel Peiró	217	218
	Aurora Más	219	233
SUSCRIPCIONES			
	Elena M. Cuesta	232	243
	Mercedes Álvarez Silva	244	254
	María Luisa Cisneros	268	290
	Adela Fernández	291	299
	Inma Martín	300	341

Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO 7

APORTACIÓN DE LOS TEXTOS TEATRALES

CAPÍTULO 7.- APORTACIÓN DE LOS TEXTOS TEATRALES

7.1.- CARACTERÍSTICAS DE LOS TEXTOS TEATRALES PUBLICADOS POR *PRIMER ACTO*.

Una de las principales características de la revista *Primer Acto* es la publicación, en cada uno de sus números, de una o varias obras teatrales de forma íntegra. A lo largo de los 348 números publicados hasta ahora se han ido editando estos textos teatrales ininterrumpidamente.

En su artículo “La segunda historia de *Primer Acto*”, Alberto Fernández Torres (1991, 15) señala la relevancia que tenía en cada número la publicación de estos textos teatrales:

“El grueso o estructura del número lo sustentan la obra publicada, artículos sobre la misma – en ocasiones, con algún cuaderno de notas de dirección- y artículos de toma de posición de los miembros del Consejo o de colaboradores afines (Buero Vallejo, Haro Tecglen, Llovet...) (...) La primera obra publicada por la revista era casi una definición de principios: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett”.

A pesar de los diferentes cambios que se fueron realizando en la estructura de sus contenidos, lo único que permaneció de forma constante a lo largo del tiempo fue la publicación de estos textos teatrales. De tal forma los directivos de la revista eran conscientes de la relevancia y peculiaridad de estas publicaciones de textos íntegros que esta sección especial de la revista era la que condicionaba, en muchas ocasiones, la estructura de la propia revista, tal como reconoce Fernández Torres (1991,16): “*Primer Acto* irá perfilando poco a poco lo que será una estructura prácticamente constante, cuyas variaciones vendrían casi siempre provocadas por el hecho de que la mayor o menor extensión de la obra publicada obligue a reducir el espacio destinado a otras secciones”

A partir del número 62 parece que va tomando cuerpo una estructura de la revista formada por tres bloques:

- el primero aborda un tema monográfico de especial interés y actualidad,
- el segundo bloque estaría integrado por uno o varios textos teatrales con sus correspondientes artículos analíticos y,
- finalmente, una sección de críticas teatrales, noticias de actualidad, etc.

Tras el cierre temporal de la revista en 1975, reaparece nuevamente en 1979 con un nuevo diseño y, sobre todo, con una nueva estructura de contenidos. Según Fernández Torres (1991, 19), “el único parentesco con el pasado es la publicación del texto íntegro de una obra y de algunos trabajos de acompañamiento sobre la misma o sobre su autor”.

Si bien he considerado que la publicación de las obras teatrales junto con la de las separatas temáticas que aparecieron con algunos de los números de *Primer Acto* constituyen una aportación fundamental a la especialización teatral, las he tratado de forma distinta, porque considero que su aportación desde el punto de vista del periodismo especializado es diferente. En el caso de la publicación de los textos teatrales es la publicación en sí misma y la aportación de obras inéditas y autores contemporáneos especialmente lo que he considerado fundamental. Por ello, no he juzgado oportuno el análisis pormenorizado de las obras en sí, lo que sí sería temática de una tesis con una orientación filológica. Sin embargo, las separatas, aportan un análisis de temas específicos de interés teatral que sí se corresponde con un estudio detallado de los ejemplares publicados en esta revista.

7.2.- RELACIÓN COMPLETA DE LOS TEXTOS TEATRALES PUBLICADOS EN *PRIMER ACTO*.

En el cuadro adjunto se presenta la relación completa de la publicación íntegra en *Primer Acto* de las distintas obras teatrales, siguiendo la siguiente clasificación. En primer lugar, se indica el autor o autores de dicha obra. A continuación, el título completo de la obra publicada. En el apartado Observaciones se incluyen los siguientes datos: el nombre del traductor de esa obra, en el caso que lo haya, indicándolo con la abreviatura "Tra."; los datos del adaptador de la obra, en el caso de que lo hubiera, con la abreviatura "Adp.", así como la referencia al responsable de la versión, si la hubiere, con la abreviatura "Ver."

Cuadro 11.-Relación de obras publicadas en *Primer Acto* por orden alfabético de autores

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Abdelkader, A.	<i>Los generosos</i>		266	nov-dic-96	56-94
Ableman, Paul	<i>Teatro de la crueldad</i>		92	ene-68	32-39
Adamov, Arthur	<i>El profesor Taranne</i>		33	abr-62	21-28
Adamov, Arthur	<i>Intimidad</i>		33	abr-62	29-32
Álamo, Antonio	<i>Veinticinco años menos un día</i>	Premio Born 2005	312	ene-mar06	67-133
Albee, Edward	<i>Historia del Zoo</i>		68	65	34-47
Alberti, Rafael	<i>La lozana andaluza</i>		178	mar-75	20-47
Alberti, Rafael	<i>La Gallarda</i>		224	jun-ago-88	29-65
Alegría, Alonso	<i>El cruce sobre el Niágara</i>		184	abr-may80	134-163
Algarra, María L.	<i>Cassandra</i>		253	mar-abr94	35-76
Al-Hakim, Tawfiq	<i>Quiero a este hombre</i>		238	mar-abr91	52-61
Al-Hakim, Tawfiq	<i>La llave del éxito</i>		238	mar-abr-91	62-73
Allah Wannus, S.	<i>Función de Gala con motivo del 5 de Junio</i>	Tra. de María Jesús Viguera y Marcelino Villegas	166	may-74	25-61
Alonso de Santos, J.L	<i>La sombra del Tenorio</i>		257	ene-feb-95	64-88
Alonso de Santos, J.L.	<i>El álbum familiar</i>		194	1982	56-73
Amestoy, Ignacio	<i>Ederra</i>		193	mar-abr-82	62-92
Amestoy, Ignacio	<i>Doña Elvira, imagínate Euskadi</i>		216	nov-dic-86	80-97
Amestoy, Ignacio	<i>Durango, un sueño. 1439</i>		231	nov-dic-89	27-55
Anneo, Lucio	<i>Medea</i>	Ver. de Miguel de Unamuno	129	ene-71	39-54
Anós, Mariano	<i>Viva la biomecánica</i>		148	sep-72	51-74
Anouilh, Jean	<i>Beckett o el honor de Dios</i>	Ver. española de José Luis Alonso	31	feb-62	16-39
Araújo, Luis	<i>Vanzetti</i>		254	may-jun94	49-71
Arbusoc, Alexei	<i>La promesa</i>	Tra. y adp. de Gutiérrez Ramírez, Á	210-211	sep-dic-85	142-175
Arce, José Luis	<i>El sueño de Dios</i>	Premio Born	309	jun-ago-05	31-101

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
2004					
Arco, Miguel del	<i>Juicio a una zorra</i>		342	ene-jul-12	96-104
Ariosto	<i>Orlando furioso</i>	Ver. italiana de Sanguinetti y ver. castellana de Manuel Aranda Sanjuán	126-127	nov-dic-70	80-111
Aristófanes	<i>Lysístrata</i>		141	feb-72	54-70
Arniches, Carlos	<i>Los caciques</i>		40	feb-63	13-47
Aroche, Alfredo	<i>Los tres hermanos huérfanos</i>		97	jun-68	36-37
Arrabal, Fernando	<i>Oración</i>		39	ene-63	46-48
Arrabal, Fernando	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>		74	66	33-48
Arrabal, Fernando	<i>Carta de amor (Como un suplicio chino)</i>		295	oct-nov-02	23-39
Arriaga, Sabino	<i>La búsqueda</i>		97	jun-68	28-33
Aub, Max	<i>San Juan</i>		52	64	22-41
Aub, Max	<i>Crimen</i>		130	mar-71	57-62
Aub, Max	<i>Comedia que no acaba</i>		130	mar-71	63-67
Aub, Max	<i>La vida conyugal</i>		144	may-72	41-62
Aub, Max	<i>La gallina ciega</i>	Ver. de José Monleón	202	ene-feb-84	84-100
Averchenko, A.	<i>Edipo Rey</i>	Adp. de María López Gómez	66	65	16-20
Azama, Michel	<i>Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini</i>	Tra. de Milena Grass	297	ene-mar03	45-62
Baroja, Pío	<i>El horroroso crimen de Peñaranda del Campo</i>		143	abr-72	47-60
Batlle, Carles	<i>Olvidar Barcelona</i>	Premio Born 2008	330	sep-nov09	23-67
Be, Carlo	<i>Origami</i>	Premio Born 2006	317	ene-mar07	63-24
Beckett, Samuel	<i>Esperando a Godot</i>	Tra. de Diego Hurtado Premio Nobel 1969	1	abr-57	21-45
Beckett, Samuel	<i>Final de partida</i>	Tra. de Trino Martínez	11	nov-dic 59	24-40

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Beckett, Samuel	<i>Días felices</i>	Tra. de Trino Martínez Trives	39	ene-63	22-34
Behar, Brendan	<i>El rehén</i>		81	67	13-39
Belbel, Sergi	<i>En compañía de abismo</i>	Premio	233	mar-abr90	89-109
Belbel, Sergi	<i>Móvil (comedia telefónica digital)</i>		315	sep-nov07	21-57
Bellido , José María	<i>Fútbol</i>	(Incluye partitura de la música)	56	sep-64	dic-48
Bellido, José María	<i>El vendedor de problemas</i>		119	abr-70	70-74
Benet i Jornet, Josep Maria	<i>La nave</i>		158	jul-73	40-59
Benet i Jornet, Josep Maria	<i>Descripción de un paisaje</i>		183	feb-80	137-157
Bergamín, José	<i>Los tejados de Madrid o el amor anduvo a gatas</i>		21	mar-61	22-39
Bergamín, José	<i>Medea, la encantadora</i>		44	63	23-36
Bergamín, José	<i>La sangre de Antígona</i>		198	mar-abr-83	48-69
Bergamín, José	<i>La cama, tumba del sueño o el dormitorio</i>		198	mar-abr-83	70-80
Bergamín, José	<i>La niña guerrillera</i>		329	jul-ago-09	91-125
Bezerra, Paco	<i>Grooming</i>		335	sep-nov10	57-80
Biosca, Iñigo	<i>Ángel, el niño y el diablo</i>		71	66	28-30
Biosca, Iñigo	<i>El circo ambulante</i>		97	jun-68	16-23
Boal, Augusto y Lobo, Edu	<i>Arena cuenta zumbi</i>		146-147	jul-ago-72	71-97
Bread and Puppet	<i>Reiteración</i>		135	ago-71	49-53
Brecht, Bertolt	<i>El acuerdo</i>		16	sep-oct-60	38-44
Brecht, Bertolt	<i>Miedo y Miseria del III Reich</i>		46	63	28-35
Brecht, Bertolt	<i>El círculo de tiza caucasiano</i>	Ver. de Alberto Castilla	64	65	33-38
Brecht, Bertolt	<i>El que dice sí, el que dice no</i>	Tra. del Grupo de Estudios Dramáticos de Valencia	76	66	27-30
Brecht, Bertolt	<i>La persona buena de Sezuán</i>	Ver. española de José Monleón y Armando	84	67	24-70

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Moreno					
Brecht, Bertolt	<i>La excepción y la regla</i>		86	jul-67	36-45
Brecht, Bertolt	<i>La boda de los pequeños burgueses</i>		156	may-73	32-51
Brecht, Bertolt	<i>Nada se saca de nada</i>		275	sep-oct-98	100-105
Brittain, Victoria-Slovo, Gillian	<i>Guantánamo</i>	Tra. de Eva Varela Lasheras.	323	abr-jun-08	69-101
Büchner, Georg	<i>Woyzeck</i>	Tra. de Julio Diamante.	16	sep-oct-60	26-36
Büchner, Georg	<i>Leonce y Lena</i>	Ver. de Jaime Vigo	22	abr-61	32-41
Buenaventura, Enrique	<i>La tortura</i>		145	jun-72	43-44
Buenaventura, Enrique	<i>El sueño</i>		145	jun-72	45-46
Buenaventura, Enrique	<i>La orgía</i>		145	jun-72	47-54
Buenaventura, Enrique	<i>El entierro</i>		145	jun-72	55-59
Buenaventura, Enrique	<i>La requisa</i>		145	jun-72	60-66
Buero Vallejo, Antonio	<i>Las meninas</i>		19	ene-61	11-47*
Buero Vallejo, Antonio	<i>El concierto de San Ovidio</i>		38	dic-62	18-54
Buero Vallejo, Antonio	<i>El tragaluz</i>		90	nov-67	20-60
Buero Vallejo, Antonio	<i>Mito</i>		100-101	nov-dic-68	75-106
Buero Vallejo, Antonio	<i>El sueño de la razón</i>		117	feb-70	28-63
Buero Vallejo, Antonio	<i>Llegada de los dioses</i>		138	nov-71	39-73
Buero Vallejo, Antonio	<i>La Fundación</i>		167	abr-74	18-56
Caballero, Ernesto	<i>Rezagados</i>		251	nov-dic-93	39-60
Caballero, Ernesto	<i>Aliento azul</i>		304	jul -sep-04	40-48
Cabral de Melo Neto, João	<i>Vida y muerte Severina</i>	Tra. de Ángel Crespo y Gabino y Alejandro Carriego	75	66	52-59

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Cabrujas, José Ignaco	<i>El americano ilustrado</i>		220	sep-oct-87	71-103
Calderón de la Barca, Pedro	<i>El príncipe constante</i>		95	abr-68	44-72
Calderón de la Barca, Pedro	<i>La hija del aire</i>	Adp. de Francisco Ruiz Ramón	190-191	nov-dic-81	61-140
Calonge, Eusebio	<i>Homenaje a los malditos</i>		311	dic-05	21-45
Calonge, Eusebio	<i>Este sol de la infancia</i>		337	ene-mar11	51-62
Campano, Paco	<i>Miles</i>	III Premio Jesús Domínguez	343	ago-dic-12	160-179
Campos García, Jesús	<i>En un nicho amueblado</i>	Premio Born 1973 y 1988	177	feb-75	40-60
Camps, José María	<i>El edicto de gracia</i>		174	nov-74	dic-49
Camus, Albert	<i>El malentendido</i>	Ver. de José Escue Porta Premio Nobel 1957	116	ene-70	39-55
Canale, Marco	<i>El nacimiento de mi violencia</i>		343	ago-dic-12	129-134
Capellà i Fornés, Llorenç	<i>Un toro mató a Manolete</i>		299	jul -sep-03	19-52
Casali, Renzo	<i>Los hipocondriacos</i>		103	oct-68	42-65
Casona, Alejandro	<i>Los árboles mueren de pie</i>		49	ene-64	22-51
Casso Basterrechea, A. de	<i>Los viernes del Hotel Luna Caribe</i>		283	abr -jun-00	65-113
Castañón, Luciano	<i>El detenido</i>		56	sep-64	51-68
Castro Robaina, Israel	<i>Semblanza de un archipiélago dramaturgico novel: obra en un acto</i>		348	ene-jun-15	219-223
Castro, Juan Antonio	<i>Ejercicios en la noche</i>		134	jun-71	41-60
Cerdá, Roberto	<i>Lágrimas de cera</i>		307	ene-mar05	23-36
Chabaud, Jaime	<i>Rashid 9/11</i>		322	ene-mar08	31-62
Chejov, Anton	<i>Platonov</i>	Ver. de Jesús López Pacheco	15	jul-ago-60	18-49
Chejov, Anton	<i>La gaviota</i>	Tra. de Antonio Gobernado	66	65	26-32
Churchill, Caryl	<i>Top Grils</i>	Ver. castellana de Carla Matteini	308	abr-may05	61-122

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Clark, Brian	<i>El manifiesto</i>	Ver. de Nacho Artime	218	mar-abr87	82-107
Conejero López, Alberto	<i>Húngaros</i>		297	ene- mar03	107-132
Corrido popular mexicano	<i>La vida y muerte de don Emiliano Zapata</i>		172	sep-74	36-39
Cossa, Roberto	<i>El viejo criado</i>		213	mar-abr86	57-74
Creación colectiva	<i>Argonautas 2000</i>		286	dic-00	45-91
Creación colectiva	<i>La noche de Casandra</i>		288	abr -jun01	47-65
Cremades, Antonio	<i>Topos</i>		279	jun -ago-99	46-68
Crespo, Alfredo	<i>K.K. subirá al cielo</i>		156	may-73	52-55
Cunille, Lluïsa	<i>El tiempo</i>		339	jul-ago-11	19-44
Cunillé, Lluïsa	<i>El aniversario</i>		284	jul -sep-00	45-61
Cunillé, Lluïsa	<i>Barcelona, mapa de sombras</i>	Premio Born 1999 y 2010	314	jun-jul-06	31-59
Cunqueiro, Álvaro	<i>El incierto señor don Hamlet</i>		241	nov-dic-91	65-93
De Filippo, Filippo	<i>La gran ilusión</i>		234	may-jun90	21-65
De Santos, José Luis Alonso	<i>Pares y nines</i>		227	ene-mar89	46-73
del Valle-Inclán, Ramón M^a	<i>Luces de bohemia</i>		28	nov-61	23-47
Delaney, Selagh	<i>Un sabor a miel</i>	Adp. y Tra. de J. M ^a de Quinto y Antonio Gobernado/Tra. de J. María de Quinto y Antonio Gobernado	17	nov-60	24-47
Dias Gomes, Alfredo	<i>El pagador de promesas</i>	Ver. de Antonio de Cabo	75	66	22-49
Díaz, Jorge	<i>El velero en la botella</i>		69	65	39-54
Díaz, Jorge	<i>Ligeros de equipaje</i>		208	mar-abr85	108-123
Díaz, Jorge	<i>Pablo Neruda viene volando</i>		240	sep-oct-91	67-116
Díaz, Rosa	<i>El refugio</i>	Premio Born 2005	338	abr-may11	115-125
Díez, Jesús	<i>El show de Kinsey</i>	Premio Born 2007	324	jul-ago-08	17-71
Doménech,	<i>Punto muerto</i>		343	ago-dic-12	135-137

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Blanca					
Dorst, Tankred	<i>La curva</i>	Tra. de Manuela González Haba y José Escobar	76	66	33-42
Doutreligne, Louise	<i>Firmado Pombo'</i>	Ver. castellana de Santiago Martín Bermúdez	298	abr -jun03	81-107
Dragún, Osvaldo	<i>Historias para ser contadas</i>		35	jun-62	14-33.
Dragún, Osvaldo	<i>Heroica en Buenos Aires</i>		77	66	19-63
Dragún, Osvaldo	<i>¡Arriba, corazón!</i>		223	mar-ma88	81-111
Dürrenmatt, Friedrich	<i>Rómulo el Grande</i>	Adp. de Rafael Morales y Pablo Tiján	27	oct-61	13-39
Dürrenmatt, Friedrich	<i>El matrimonio del Señor Mississippi</i>	Ver. de Carlos Muñiz	47	63	18-42
Dürrenmatt, Friedrich	<i>Los físicos</i>	Adp. de Juan José de Arteche	72	66	42-61
Enciso, Pilar y Olmo, Lauro	<i>El raterillo</i>		71	66	32-39
Enciso, Pilar y Olmo, Lauro	<i>Asamblea general</i>		71	66	39-45
Espru, Salvador	<i>Antígona</i>	Tra. de Ricard Salvat	60	ene-65	27-37
Espru, Salvador y Salvat, Ricard	<i>Ronda de muerte en Sinera</i>		78	66	33-63
Estruch, José	<i>Crónica del sol de invierno</i>		136	oct-71	36-51
Faulkner, William	<i>Réquiem por una mujer</i>	Adp. de Albert Camus/Ver. de José López Rubio Premio Nobel 1949	9	jul-ago-59	17-37
Felipe, León	<i>No es cordero, que es cordera</i>	Ver. libre de <i>Noche de Reyes</i> de Shakespeare	25	jul-ag-61	oct-35
Fernán Gómez, Fernando	<i>Las bicicletas son para el verano</i>		195	sep-oct-82	21-72
Fernández Tiscornia, Nelly	<i>Made in Lanus</i>		213	mar-abr86	81-97
Fernández Valbuena, Ana	<i>Los desterrados hijos de Eva</i>		336	dic-10	33-60

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Fernández, José Ramón	<i>Para quemar la memoria</i>		256	nov-dic-94	35-71
Fernández, José Ramón	<i>La tierra</i>		276	nov-dic-98	52-70
Fernández, José Ramón	<i>Mi piedra Rosetta</i>		344	ene-jun-13	157-183
Filippo, Filippo de	<i>Comoedia</i>	Tra. de Elena Sánchez	209	may-jun85	61-87
Freidel, José Manuel	<i>Las tardes de Manuela</i>		244	may-jun92	75-90
Frisch, Max	<i>La ira de Philippe Hotz</i>	Tra. de Elena Muñoz Suay	41	mar-63	30-40
Frisch, Max	<i>Biederman y los incendiarios</i>	Tra. de Manuela González Haba	62	65	25-45
Frisch, Max	<i>Biografía</i>	Adp. de A. Marsillach. Tra. de G.Dieterich	111	ago-69	40-74
Gala, Antonio	<i>Los verdes campos del Edén</i>		51	64	31-53
Gala, Antonio	<i>Noviembre y un poco de yerba</i>		94	mar-68	19-45
Gala, Antonio	<i>Los buenos días perdidos</i>		150	nov-72	31-57
Gallardo, Eduardo	<i>La calle Simpson</i>	Ver. de Toni Díaz y Miriam Colom	188	feb-81	128-152
Gambaro, Griselda	<i>Decir sí</i>		208	mar-abr80	78-82
García Lorca, Federico	<i>Federico. Un drama social sobre textos del teatro utópico de García Lorca</i>	Dramaturgia de José Monleón y Francisco Ortuño Millán	313	abr-may06	25-55
García Lorca, Federico	<i>Mariana Pineda</i>		50	feb-64	29-54
García Márquez, Gabriel	<i>La cándida Erendira</i>	Premio Nobel 1982	203-204	mar-84	51-84
García May, Ignacio	<i>Alesio, una comedia de tiempos pasados</i>		217	ene-feb-87	80-115
García Pintado, Ángel	<i>Ocio-celo y pasión de Jacinto Disipado</i>		123-124	ago-sep70	89-104
García Pintado, Ángel	<i>Gioconda-cicatriz o la pureza del arma</i>		168	may-74	21-29
García Ruiz, Carlos	<i>Medias naranjas</i>		282	ene-mar-00	73-92

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
García, Rodrigo	<i>After sun</i>		285	oct-nov-00	31-37
García, Rodrigo	<i>¡Haberos quedado en casa, capullos!</i>		285	oct-nov-00	38-59
García, Rodrigo	<i>Algunos textos de 'Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba'</i>		294	jul -sep-02	59-62
García, Rodrigo	<i>La selva es joven y está llena de vida</i>		346	ene-jun-14	174-193
García, Santiago	<i>Diálogo de Rebusque</i>		204-204	mar-84	96-122
Genet, Jean	<i>Las criadas</i>	Ver. de Manuel Herrero y A. Moreno	113	oct-69	48-63
Genua, Enkarni	<i>Todos los viernes, cena</i>		289	jul -sep-01	21-41
Ghazali, Ahmed	<i>El cordero y la ballena</i>		319	jun-ago-07	63-111
Gil Novales, Ramón	<i>Guadaña al resucitado</i>		118	mar-70	37-60
Goldoni, Carlo	<i>Arlequín, servidor de dos amos</i>		87	ago-67	35-47
Gómez Toré, José Luis	<i>Una escena de 'Guardo la llave' Un país es una maleta'</i>		281	nov-dic-99	38-40
Gómez Villarino, Miguel	<i>Los desarraigados</i>		287	ene-mar01	129-148
Gómez-Arcos, Agustín	<i>Diálogos de la herejía</i>		54	jul-64	26-50
González Cruz, Luis Miguel	<i>La negra</i>	Premio Born 2001	294	jul -sep-02	17-42
González, Luis Miguel	<i>Agonía</i>		263	mar-may96	57-100
Gorki, Máximo	<i>Los bajos fondos</i>	Ver. de Ricardo Rodríguez Buded	93	68	32-68
Grumber, Jean-Claude	<i>Tal vez soñar</i>	Ver. en castellano de Santiago Martín Bermúdez	287	ene-mar01	77-104
Halac, Ricardo	<i>Lejana tierra prometida</i>		208	mar-abr85	83-94
Handke, Peter	<i>El pupilo quiere ser tutor</i>		131	abr-71	59-68
Hare, David	<i>Vía Dolorosa</i>	Tra. de Rocío Leó	333	may-jun10	73-99
Hare, David	<i>El poder del sí</i>	Tra. Diana I.	344	ene-jun-13	113-151

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Luque.					
Heras, Guillermo	<i>Plaza Sintagma</i>		343	ago-dic-12	144-151
Hernández Garrido, Raúl	<i>Si un día me olvidaras</i>	Premio Born 2000	290	oct-nov-01	29-65
Hernández Garrido, Raúl	<i>Juego de 2</i>		325	sep-nov08	71-93
Hernández, Emilio	<i>Fedra, una tragedia española</i>		214	mayago86	67-83
Hernández, Raúl	<i>Los malditos</i>		260	sep-oct-95	57-86
Hochman, Claudio	<i>Josefina</i>		338	abr-jun-11	126-142
Hofmannstha, Hugo Von	<i>Elektra</i>		232	ene-feb-90	70-93
Hofmannstha, Hugo Von	<i>El príncipe de Homburgo</i>		22	abr-61	16-31
Ionesco, Eugene	<i>El maestro</i>	Ver. de Trino Martínez	21	mar-61	3-5*
Ionesco, Eugène	<i>El rey se muere</i>	Tra. de Trino Martínez Trives	59	dic-64	21-43
Ionesco, Eugène	<i>Rinoceronte</i>	Ver. de Trino Martínez	18	dic-60	9-39*
Ionesco, Eugène	<i>Jacobo o la sumisión</i>	Tra. de Trino Martínez Trives	39	ene-63	38-44
Ionesco, Eugène	<i>Macbeth</i>	Ver. de Francisco Nieva	155	abr-73	44-72
Jarry, Alfred	<i>Ubú encadenado</i>	Ver. de Ángel Facio	91	dic-67	17-37
Jelinek, Elfriede	<i>No importa. Una pequeña trilogía de la muerte: La reina de los asilos. La muerte y la doncella. El caminante</i>	Tra. Carmen Gómez García.	318	abr-may07	69-105
Jiménez Romero, Alfonso	<i>Oratorio</i>		109	jun-69	54-61
Jiménez Romero, Alfonso	<i>El inmortal</i>		149	oct-72	42-62
Justafré, Roger	<i>Hijos de la niebla(Tragifarsa del Carnaval Sangriento)</i>		267	ene-feb-97	68-101
Kafka, Frank	<i>Informe para una Academia</i>		139	dic-71	58-65
Kafka, Frank	<i>Juicio al padre</i>	Adp. de José Luis Gómez y	206	nov-dic-84	60-67

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
		Carlos Augusto Fernandes			
Kane, Sarah	<i>El amor de Fedra</i>	Tra. de Antonio Fernández Lera	293	abr -jun02	47-65
Kitsopoulou, Lena	<i>El precio</i>		343	ago-dic-12	152-155
Koltés, Bernard-Marie	<i>Muelle Oeste</i>		252	ene-feb-84	52-90
Kopit, Arthur	<i>Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena</i>	Ver. de Conchita Montes	142	mar-72	40-63
Larreta, Antonio	<i>Juan Palmieri</i>		157	jun-73	51-74
Lázaro, Maribel	<i>Humo de Beleño</i>		212	ene-feb-86	74-103
Lebeau, Suzanne	<i>El ruido de los huesos que crujen</i>	Tra. del francés de Cecilia Fasola	331	dic-09	21-48
Libre Teatro Libre	<i>Contratanto</i>		161	oct-73	52-61
Liddell, Angélica	<i>Perro muerto en Tintorería: los fuertes</i>		321	dic-07	33-72
Living Theatre	<i>Siete mediaciones sobre el sadomasoquismo político</i>	Tra. de José Monleón	179-180-81	ver-75	26-41
Llovet, Enrique	<i>Sócrates</i>		151	dic-72	30-51
Lobo del Olmo, Sergio	<i>Apenas dos</i>		272	ene-feb-98	50-69
Lope de Vega, Félix	<i>El caballero del milagro</i>	Adp. de Juan Germán Schroeder	37	nov-62	29-56
Lope de Vega, Félix	<i>El despertar a quien duerme</i>	Ver. de Rafael Alberti	182	dic-79	125-182
López Mozo, Jerónimo	<i>Negro en quince tiempos</i>		106	mar-69	15-17
López Mozo, Jerónimo	<i>Representación irregular de un Poema Visual de Joan Brossa</i>		277	ene-feb-mar-99	52-54
Maggi , Carlos y Rosencof, Mauricio	<i>Il Duce</i>		347	jul-dic-14	161-181
Maggi, Carlos	<i>El apuntador</i>		96	may-68	38-43
Marini, Yanina	<i>Esperar qué</i>	Premio Madrid Sur	341	nov-dic-11	35-59

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Márquez, J. ;Martínez Mediero, M ;Murillo, M.	<i>Mirando al mar</i>		264	jun-ago-96	74-94
Martín Bermúdez, S.	<i>No faltéis esta noche</i>		259	may-jun95	31-76
Martín Elizondo, José	<i>Antígona entre muros</i>		329	jul-ago-09	169-190
Martín Recuerda, José	<i>El caraqueño</i>		107	abr-69	35-56
Martín Recuerda, José	<i>Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca</i>		169	jun-74	16-61
Martín Recuerda, José	<i>La Trotski</i>		207	ene-feb-85	57-96
Martín Recuerda, José	<i>Las Reinas del Paralelo</i>	Premio Born 2009	261	nov-dic-95	48-93
Martín Recuerda, José M^a	<i>Las salvajes en Puente San Gil</i>		48	dic-63	29-51
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Los opositores</i>		119	abr-70	66-69
Martínez Mediero, Manuel	<i>Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto</i>	Sobre textos de Julio Caro Baroja y Calderón de la Barca	153	feb-73	51-55
Martínez Mediero, Manuel	<i>Un hongo sobre Nagasaki</i>		153	feb-73	56-58
Martínez Mediero, Manuel	<i>Las planchadoras</i>		175	dic-74	29-45
Martínez Mediero, Manuel	<i>El bebé furioso</i>		175	dic-74	48-73
Martínez Mediero, Manuel	<i>Fedra</i>	Sobre textos de Séneca	197	ene-feb-83	76-100
Martos Cremades, Ángel	<i>Libreto Moro</i>		292	ene-mar02	103-130
Matilla, Luis	<i>El adiós del Mariscal</i>		123- 124	ago-sep70	77-83
Matilla, Luis y López Mozo, Jerónimo	<i>Parece cosa de brujas</i>		165	feb-74	23-43
Mayorga, Juan	<i>Más ceniza</i>	Premio Born 1998	249	may-jun93	47-87

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Mayorga, Juan	<i>Cartas de amor a Stalin</i>		280	sep-oct-99	65-88
Mayorga, Juan	<i>Sonámbulo</i>	A partir de <i>Sobre los ángeles</i> , de Rafael Alberti	300	oct-nov-03	27-53
Mayorga, Juan	<i>Himmelweg</i>		305	oct-nov-04	29-56
Mayorga, Juan	<i>La paz perpetua</i>		320	sep-nov07	51-82
Mayorga, Juan	<i>La lengua en pedazos</i>	Premio Nacional de Literatura Dramática 2013	342	ene-jul-12	67-82
Melendres, Jaume	<i>Defensa india de rey</i>		133	jun-71	49-65
Mendiguren Elizegi, Xavier	<i>Cementerio clausurado.</i>		268	mar-abr-97	71-98
Mendiguren Elizegi, Xavier	<i>Hilerri Itxia</i>		268	mar-abr-97	99-126
Mercer, David	<i>Después de Haggerty</i>	Ver. de José Estruch	136	sep-71	36-67
Mihura, Miguel	<i>Maribel y la extraña familia</i>		10	sep-oct-59	21-48
Miller, Arthur	<i>Las brujas de Salem</i>		2	may-57	21-51.
Miller, Arthur	<i>Después de la caída</i>	Ver. de José Méndez Herrera	61	65	36-65
Miralles, Alberto	<i>La guerra</i>		89	oct-67	22-34
Miralles, Alberto	<i>El hombre</i>		89	oct-67	35-44
Miralles, Alberto	<i>Catarocolón o versos de arte menor por un varón ilustre</i>		104	ene-69	42-67
Miralles, Alberto	<i>Céfiro agreste de olímpicos embates</i>		189	jul-oct-81	73-105
Miras, Domingo	<i>Las brujas de Barahona</i>		185	ago-sep80	78-127
Miró, Josep María	<i>La mujer que perdía todos los aviones</i>		334	jul-ago-10	25-52
Molière	<i>Tartufo</i>		115	dic-69	32-57
Molina Foix, Vicente	<i>Don Juan último</i>		246	nov-dic-92	71-101
Molina, Tirso	<i>El convidado de piedra</i>		243	mar-abr92	76-95
Molina, Tirso	<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i>		243	mar-abr92	76-95
Monleón, José	<i>Proceso a Kafka</i>		139	dic-71	30-53
Monleón, José	<i>Paraíso roto</i>		245	sep-oct-92	44-67

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Monleón, José	<i>Sefarad</i>		247	ene-feb-93	97-113
Monleón, José	<i>El muro</i>		304	jul -sep-04	49-52
Monleón, José	<i>¡Quién ha sido!</i>		307	ene-mar05	50-73
Monleón, José (concepción y dramaturgia)	<i>El clavel y la espada</i>		296	dic-02	43-88
Mora, José Manuel	<i>Los nadadores</i> <i>nocturnos</i>		347	jul-dic-14	185-203
Morales , Ricardo José	<i>El destinatario</i>		297	abr-jun-03	49-69
Morales, José Ricardo	<i>Como el poder de las</i> <i>noticias nos da</i> <i>noticias del poder</i>		122	jul-70	51-62
Moreno, Jorge	<i>Garrulos</i>	IV Premio Jesús Domínguez	345	jul-dic-13	206-224
Mrozek, Slawomir	<i>Strip-Tease' y 'En alta</i> <i>mar</i>		88	sep-67	38-47
Müller, Heiner	<i>Cuarteto. (Según</i> <i>Laclos)</i>		221	nov-dic-87	63-72
Müller, Heiner	<i>Ribera despojada.</i> <i>Medea material.</i> <i>Paisaje con</i> <i>argonautas</i>		226	nov-dic-88	99-107
Müller, Heiner	<i>Ajax, por ejemplo</i>		258	mar-abr95	35-39
Müller, Heiner	<i>El viaje</i>		313	abr-may06	116-117
Muñiz, Carlos	<i>El tintero</i>		20	feb-61	18-44
Muñiz, Carlos	<i>El rey malo</i>		29-30	dic-ene-61- 62	36-39
Muñiz, Carlos	<i>El caballo del</i> <i>caballero</i>		63	65	14-17
Muñiz, Carlos	<i>Los infractores</i>		106	mar-69	22-31
Murillo Gómez, Miguel	<i>Armengol</i>	Premio Lope de Vega de Teatro 2002	301	dic-03	39-61
Musset, Alfred de	<i>Lorenzaccio</i>	Ver. de Rodríguez Buded	73	66	17-46
Nabulsi, Layla	<i>¿Por qué, por qué,</i> <i>Wanulelé?</i>	Ver. castellana de Santiago Martín Bermúdez	293	abr-may- jun-02	67-72
Nieva, Francisco	<i>Es bueno no tener</i> <i>cabeza</i>		132	may-71	67-71
Nieva, Francisco	<i>Pelo de tormenta</i>		153	feb-73	26-36

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Nieva, Francisco	<i>Las aventuras de Tirante el Blanco</i>		219	mayago87	80-121
Noren, Lars	<i>La valentía de matar</i>	Tra. de Francisco J. Uriz	199-200	may-oct-83	124-155
O'Casey, Sean	<i>Cuento para la hora de acostarse</i>		80	66	38-42
O'Casey, Sean	<i>Rosas rojas para mí</i>	Ver. de Alfonso Sastre	114	nov-69	31-64
Olmo, Lauro	<i>La camisa</i>		32	mar-62	14-37
Olmo, Lauro	<i>La pechuga de la sardina</i>		43	63	15-41
Olmo, Lauro	<i>English Spoken</i>		102	68	44-73
Olov Enquist, Per	<i>La noche de las trébedas</i>	Tra. de Francisco J. Uriz	199-200	may-oct-83	34-62
Orriols, Álvaro de	<i>Espanoles en Francia</i>		329	jul-ago-09	133-144
Ortega, Pepe	<i>Kampillo o el corazón de las piedra</i>		326	dic-08	25-62
Ortiz de Gondra, Borja	<i>Mane, Thecel, Phares</i>		274	may-jul-98	81-107
Ortiz de Gondra, Borja	<i>Del otro lado (Danzón)</i>		289	jul -sep-01	43-56
Paco Serrano, Diana de	<i>Polifonía</i>		291	dic-01	103-123
Pallín, Y; Redondo, E; Doménech, B; Velasco-Vilanova, M.	<i>Pioneras</i>		345	jul-dic-13	140-190
Pallín, Yolanda	<i>Los motivos de Anselmo Fuentes</i>		270	sep-oct-97	34-50
Pallín, Yolanda; Fernández, José Ramón; G. Yagüe, Javier	<i>Escena de 24/7 (veinticuatro horas al día siete días a la semana)</i>		295	oct-nov-02	53-60
Pascual, Itziar	<i>Sirenas de alquitrán</i>	Premio Born 2003	302	ene-mar04	99-103
Pascual, Itziar	<i>Pared</i>	Premio Madrid Sur	306	dic-04	30-52
Paso, Alfonso	<i>Los pobrecitos</i>	Tra. de Ricardo Paseyro	3	verano -57	27-51
Paso, Alfonso	<i>Juicio contra un sinvergüenza</i>		7	mar-abr59	21-44
Paso, Alfonso	<i>La boda de la chica</i>		14	may-jun60	22-50
Pasolini, Pier Paolo	<i>Calderón</i>	Tra. de Carla Matteini	327	abr-jun-09	67-111

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Pavlovsky, Eduardo	<i>El señor Galíndez</i>		179-180-81	ver-75	62-73
Pedrero, Paloma	<i>Ana el once de marzo</i>		307	ene-mar05	38-48
Pedrero, Paloma	<i>El pasamanos</i>		258	mar-abr95	67-90
Peña, Edilio	<i>Resistencia</i>		176	ene-75	32-42
Pérez Dann, Carlos	<i>Mi guerra</i>		80	66	43-66
Pérez Dann, Carlos	<i>El insaciable Peter Cash</i>		123-124	ago-sep-70	52-63
Petrushevskaia, Liudmila	<i>Teatro en la URSS. El piso de Colombina</i>		232	ene-feb-90	23-32
Pinter, Harold	<i>El portero</i>	Ver. de Trino Martínez Trives	29-30	dic-ene-61-62	47-67
Pinter, Harold	<i>El amante</i>	Premio Nobel 2005	83	67	23-32
Pinter, Harold	<i>La colección</i>	Ver. de Luis Escobar	83	67	33-43
Piñeira, Oscar Virgilio	<i>De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Óscar Virgilio</i>		225	sep-oct-88	80-107
Popovic, Aleksander	<i>La segunda puerta a la izquierda</i>	Tra. de José Estruch	128	ene-71	46-66
Potocnjak, Dragica	<i>Zapatos vacíos</i>		288	abr -jun01	67-73
R.Castelao, Alfonso	<i>Los viejos no deben enamorarse</i>		120	may-70	37-55
Rabe, David	<i>Mambrú se fue a la guerra</i>	Tra. de Carla Matteini	170-171	jul-ago-74	46-45
Rebello, Luiz Francisco	<i>El fin en la última página</i>	Tra. de Víctor Auz	42	63	25-33
Riaza, Luis	<i>Drama de la dama que lava entre las blancas llamas</i>		172	sep-74	dic-33
Ricardi, Italo	<i>Burul</i>		106	mar-69	18-21
Ripoll, Laila	<i>Los niños perdidos</i>		310	sep-nov05	131-169
Rodrigo, Francisco	<i>Cuarto menguante</i>	Tra. de Osvaldo Obregón	325	sep-nov08	31-61
Rodríguez Buded, Ricardo	<i>Un hombre duerme</i>		13	mar-abr60	24-48
Rodríguez Méndez, José	<i>Los inocentes de la Moncloa</i>		24	jun-61	24-43

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
M^a					
Rodríguez Méndez, José M^a	<i>Vagones de madera</i>		45	63	38-55
Rodríguez Méndez, José M^a	<i>El círculo de tiza de Cartagena</i>		64	65	38-42
Rodríguez Méndez, José María	<i>Flor de Otoño</i>		173	oct-74	22-47
Rodríguez Rodríguez, Nieves	<i>La araña del cerebro</i>		347	jul-dic-14	116-153
Romero Esteo, Miguel	<i>Pasodoble</i>		162	nov-73	15-49
Rosencoff, Mauricio	<i>Las ranas</i>		67	65	23-46
Rosencoff, Mauricio	<i>Los caballos</i>		187	dic-ene-80-81	77-100
Rosencoff, Mauricio	<i>El combate del establo</i>		255	sep-oct-94	71-84
Rovner, Eduardo	<i>Compañía</i>		248	mar-abr93	89-113
Ruibal, Euloxio R.	<i>Maremia</i>		262	ene-feb-96	pcentral
Ruibal, Euloxio R.	<i>Maremia.</i>		262	ene-feb-96	59-68
Ruibal, José	<i>Los mutantes</i>		112	sep-69	61-62
Ruibal, José	<i>Los ojos</i>		112	sep-69	63-64
Ruibal, José	<i>El rabo</i>		119	abr-70	63-65
Saddiki, Tayeb	<i>Molière o por el amor de la humanidad</i>		281	nov-dic-99	103-125
Saddiki, Tayeb; Simonot, Michel	<i>El clavel y la espada</i>		296	dic-02	91-98
Salcedo, Hugo	<i>El viaje de los cantores</i>		235	sep-oct-90	73-97
Salom, Jaime	<i>El otro William</i>		271	nov-dic-97	67-99
Salvador, Diego	<i>Los niños</i>		121	jun-70	23-51
Sánchez Velasco, Arturo	<i>En-Cadena</i>		269	may-jul-97	65-91
Santareno, Bernardo	<i>El crimen de Aldea Vieja</i>	Ver. de Víctor Auz	34	may-62	16-44
Santistevan, Alfonso	<i>Vladimir</i>		332	ene-abr-10	121-151
Saramago, José	<i>La noche</i>		265	sep-oct-96	65-99

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Sastre, Alfonso	<i>El cuervo</i>		6	ene-feb-58	21-36
Sastre, Alfonso	<i>La cornada</i>		12	ene-feb-60	28-52
Sastre, Alfonso	<i>En la red</i>		23	may-61	19-39
Sastre, Alfonso	<i>Medea</i>		44	63	37-55
Sastre, Alfonso	<i>El circulito de tiza madrileño</i>		64	65	43-44
Sastre, Alfonso	<i>Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i>		192	ene-feb-82	63-102
Sastre, Alfonso	<i>La taberna fantástica</i>		210- 211	sep-dic-85	97-127
Sastre, Alfonso	<i>El viaje infinito de Sancho Panza</i>		242	ene-feb-92	71-127
Saunders, Jaume	<i>Mañana te lo diré</i>	Ver. de Claudio de la Torre	97	jun-68	38-61
Savary, Jèrôme	<i>Los últimos días de soledad de Robinsón Crusoe</i>	Ver. castellana de Vicente Romero	159- 160	ago-sep73	76-99
Savater, Fernando	<i>Catón. Un republicano contra César</i>		229	jun-ago-89	73-99
Scola, Ettore- Maccari, Ruggero- Fantoni, Gigliona	<i>Una jornada particular</i>	Ver. de Carla Matteini	215	sep-oct-86	46-86
Scola-Maccari- Fantoni	<i>Una jornada particular</i>		340	ago-oct-11	23-60
Shakespeare, William	<i>Coriolano</i>	Tra. de José Méndez Herrera	53	jun-64	21-73
Simón, Luisa	<i>Y va de cuentos</i>		96	may-68	20-31
Sinisterra Sanchis, José	<i>Ñaque o de piojos y actores</i>		186	oct-nov-80	110-137
Sinisterra Sanchis, José	<i>El gran teatro natural de Oklahoma</i>		222	ene-feb-88	42-71
Sinisterra Sanchis, José	<i>Terror y miseria en el primer franquismo</i>		297	ene-mar03	69-71
Slavkin, Viktor	<i>Sersó</i>		239	may-jun- 91	60-109
Smocek, Ladislav	<i>La extraña tarde del doctor Burke</i>	Trad. de Liliana Duca.	85	67	30-46
Speranza, Rolando	<i>Toda una vida</i>		96	may-68	44-57
Stranger, Inés Margarita	<i>Malinche</i>		250	sep-oct-93	17-34

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Straus, Botho	<i>El tiempo y la habitación</i>	Dramaturgia Ignacio García May. Tra. de Jaime Siles y Ela Ma Fernández Palacios.	303	abr-jun-03	61-84
Strindberg, August	<i>Los Acreedores</i>		36	oct-62	19-37
Strindberg, August	<i>Sonata de espectros</i>	Ver. de Trino Martínez	65	65	34-45
Strindberg, August	<i>La señorita Julia</i>	Ver. de Lorenzo López Sancho	154	mar-73	42-61
Suárez, Marcial	<i>Las monedas de Heliogábalo</i>		70	65	36-58
Supervielle, Jules	<i>Bella del bosque</i>		4	oct-57	26-52
T.E.C	<i>La denuncia</i>		163- 164	dic-ene-73- 74	40-58
Tábano	<i>Castañuela 70</i>		125	oct-70	46-60
Taibo, Paco Ignacio	<i>Morir del todo</i>		201	nov-dic-83	52-77
Talesnik, Ricardo	<i>La pereza</i>		105	feb-69	18-49
Tanovic, Danis	<i>En tierra de nadie</i>	Dramaturgia Ernesto Caballero	304	jul -sep-04	17-38
Távora, Salvador	<i>Las Bacantes</i>		218	mar-abr87	59-71
Távora, Salvador	<i>Crónica de una muerte anunciada</i>		237	ene-feb-91	43-73
Teatro Campesino	<i>Huelguistas</i>		152	ene-73	39-40
Teatro Campesino	<i>Vietnam campesino</i>		152	ene-73	41-51
Tomeo, Javier	<i>Amado monstruo</i>		230	sep-oct-89	67-87
Tornero, Helena	<i>Ayer</i>		342	ago-dic-12	124-128
Torre, Claudio de la	<i>El cerco</i>		63	65	21-43
Torre, Claudio de la	<i>La prisión</i>	Tra. de Jesús López Pacheco	99	ago-68	38-55.
Torrientes, Alberto Pedro	<i>Weekend en Bahía</i>		228	abr-may89	84-105
Triana, José	<i>La noche de los asesinos</i>		108	may-69	33-61
Trías, Carlos	<i>Pseudolo contra Anfitrión El Plauto</i>		196	nov-dic-82	70-118

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
Trumbo, Dalton	<i>Johnny cogió su fusil</i>	Adp. de Antonio Álamo y Jesús Cracio	316	dic-06	43-66
Turgueniev, Iván	<i>Un mes en el campo</i>	Tra. de José Luis Castro	57	oct-64	22-44
Unamuno, Miguel de	<i>Ella y él</i>		58	nov-64	34-35
Unamuno, Miguel de	<i>Fedra</i>		58	nov-64	37-53
Valle Inclán, Ramón María del	<i>Luces de bohemia</i>		28	nov 61	23-47
Valle Inclán, Ramón María del	<i>La cabeza del dragón</i>		71	66	50-64
Valle-Inclán, Ramón M^a del	<i>La cabeza del Bautista</i>	Adp. de José Luis Alonso	82	67	32-41
Valle-Inclán, Ramón M^a del	<i>La enamorada del rey</i>		82	67	42-63
Valle-Inclán, Ramón M^a del	<i>La rosa de papel</i>		82	67	65-73
Vallejo, Alfonso	<i>Holderlin</i>		205	sep-oct-84	80-102
Vallejo, Juan Pablo	<i>Patera</i>		302	ene-mar04	25-54
Vargas, Arístides	<i>Nuestra Señora de las Nubes</i>		275	sep-oct-98	57-72
Veiga, Manuel	<i>Recreo</i>		273	mar-abr-98	56-80
Velasco, María	<i>Gunter. Un destripador en Viena</i>		327	ene-mar09	
Villalonga, Llorenç	<i>Estuvieron muy cerca</i>	Ver. de José Monleón	110	jul-69	27-33
Villalonga, Llorenç	<i>Cocktail en un viejo palacio</i>	Ver. de Jaime Vidal Alcover	110	jul-69	34-38
Villalonga, Llorenç	<i>La Tuta i la Ramoneta</i>	Ver. de Jaime Vidal Alcover	110	jul-69	39-45
Visniec, Matei	<i>La vida y la muerte en la Tierra de Nadie de los derechos del hombre</i>		288	abr -jun01	75-90
Vodanovic, Sergio	<i>Deja que los perros ladren</i>		26	sep-61	26-48.
Von Kleis, Heinrich	<i>El cántaro roto</i>		236	nov-dic-90	31-73
Weiss, Peter	<i>Marat-Sade</i>	Tra. de José María Carandell	76	66	52-56 y 59
Wesker, Arnold	<i>Patatas fritas a</i>	Tra. de F. M.	55	ago-64	30-53

OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i> POR ORDEN DE AUTORES					
Autor	Título obra	Observaciones	Nº P.A.	Fecha	Pgs
	<i>voluntad</i>	Lorda Alaiz			
Wesker, Arnold	<i>Raíces</i>	Adp. de Juan José de Arteche	79	66	25-46
Wesker, Arnold	<i>Estoy hablando de Jerusalén</i>	Ver. de José Monleón	98	jul-68	22-57
Wesker, Arnold	<i>Los amigos</i>		140	ene-72	45-67
Wilder, Thornton	<i>La piel de nuestros dientes</i>	Tra. de Antonio Cabo	5	nov-dic-57	18-44
Williams, Tennessee	<i>La rosa tatuada</i>	Tra. de Antonio de Cabo	8	may-jun59	17-47
Zamorano, Miguel Ángel	<i>El error</i>		277	ene -mar-99	63-85
Zarzoso, Paco	<i>Mirador</i>		278	abr-may-99	80-98

Fuente: Elaboración propia

7.3.- ESTUDIO ANALÍTICO DE OBRAS Y AUTORES DE LOS TEXTOS TEATRALES.

El cuadro adjunto con la relación completa de obras y autores teatrales publicadas en los 348 números de la revista *Primer Acto* nos permite realizar los siguientes comentarios analíticos.

7.3.1. Número de obras y autores

A lo largo de estos 348 números de la revista *Primer Acto* se han publicado 435 textos teatrales correspondientes a 281 autores, de los cuales 168 son españoles y 113 extranjeros. Esta casi paridad de autores españoles y extranjeros muestra el espíritu internacionalista de esta publicación ya anunciado en el editorial del número 3 de *Primer Acto*, firmado por Alfonso Sastre bajo el título “Hacia un teatro internacional”, en el que se declaraba: “El Teatro se pone a la altura de un tiempo en el que se está pretendiendo superar, en los dominios económicos y social, las anacrónicas estructuras nacionalistas”.

7.3.2. Opción por el teatro contemporáneo

En estas entregas periódicas de textos teatrales realizados por la revista *Primer Acto* se observa una clara inclinación por el teatro contemporáneo. En el artículo “Los contemporáneos, ¿por qué?”, publicado

por José Monleón en la página 6 del número 335 de esta revista, hace una apuesta por la contemporaneidad:

“La contemporaneidad es, en principio, el eslabón, la nueva realidad sobre la que debemos de actuar y pronunciarnos, el indicativo orientador de los diversos futuros posibles, que debemos asumir y debatir sin aceptar ninguna coacción. En este orden, quizá la contemporaneidad es la expresión de la “conciencia histórica” de una época, frente a la acumulación de normas y estructuras ideológicas que quieren situarnos en un tiempo distinto”.

Siguiendo este planteamiento, las obras teatrales publicadas en *Primer Acto* corresponden, en su gran mayoría, a textos inéditos de autores contemporáneos. Este carácter inédito de gran parte de las obras publicadas es de especial importancia, tal como se comenta en el Editorial del número 296 donde se subraya que muchos autores teatrales españoles “encontraron en *Primer Acto* la oportunidad de publicar textos inéditos, a menudo no representados, alzados en esa zona, difícil y necesaria, que conforma algo así como una literatura dramática alternativa”.

7.3.3.- Autores más publicados

De los 281 autores cuyas obras teatrales han sido publicadas íntegramente en *Primer Acto* podemos destacar a diez de estos autores quienes son los que forman el *ranking* de autores con mayor número de obras publicadas, según puede observarse en el cuadro adjunto:

Cuadro nº12.- Autores con más obras publicadas en *Primer Acto*.

RELACIÓN DE AUTORES CON MÁS OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i>				
AUTOR	OBRAS PUBLICADAS	Nº	Pgs.	Año
Bertolt Brecht 8 Obras	<i>El acuerdo</i>	16	38-44	1960
	<i>Miedo y miseria del III Reich</i>	46	28-35	1963
	<i>El círculo de tiza caucasiano</i>	64	33-38	1965
	<i>El que dice sí, el que dice no</i>	76	27-30	1966
	<i>La persona buena de Sazúan</i>	84	24-70	1967
	<i>La excepción y la regla</i>	86	36-45	1967
	<i>La boda de los pequeños burgueses</i>	156	32-51	1973
	<i>Nada se saca de nada</i>	275	100-105	1998
Alfonso Sastre 8 Obras	<i>El cuervo</i>	6	21-36	1958
	<i>La cornada</i>	12	28-52	1960
	<i>En la red</i>	23	19-39	1961
	<i>Medea</i>	44	37-55	1963
	<i>El circulito de tiza madrileño</i>	64	43-44	1965

RELACIÓN DE AUTORES CON MÁS OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i>				
AUTOR	OBRAS PUBLICADAS	Nº	Pgs.	Año
Antonio Buero Vallejo 7 Obras	<i>Tragedia fantástica de la gitana Celestina</i>	192	63-102	1982
	<i>La taberna fantástica</i>	210-211	97-127	1985
	<i>El viaje infinito de Sancho Panza</i>	242	71-127	1992
	<i>Las meninas</i>	19	11-47	1961
	<i>El concierto de San Ovidio</i>	38	18-54	1962
	<i>El tragaluz</i>	90	20-60	1967
	<i>Mito</i>	100-101	76-106	1968
	<i>El sueño de la razón</i>	117	28-63	1970
Max Aub 5 Obras	<i>Llegada de los dioses</i>	138	39-73	1971
	<i>La Fundación</i>	167	18-56	1984
	<i>San Juan</i>	52	22-41	1964
	<i>Crimen</i>	130	57-62	1971
	<i>Comedia que no acaba</i>	130	63-67	1971
José Bergamín 5 Obras	<i>La vida conyugal</i>	144	41-62	1972
	<i>La gallina ciega</i>	202	84-100	1984
	<i>Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas</i>	21	2-39	1961
	<i>Medea, la encantadora</i>	44	23-35	1963
	<i>La sangre de Antígona</i>	198	48-69	1983
Enrique Buenaventura 5 Obras	<i>La cama, tumba del sueño o El dormitorio</i>	198	70-80	1983
	<i>La niña guerrillera</i>	329	92-125	2010
	<i>La tortura</i>	145	43-44	1972
	<i>El sueño</i>	145	45-46	1972
	<i>La orgía</i>	145	47-54	1972
Eugène Ionesco 5 Obras	<i>El encierro</i>	145	55-59	1972
	<i>La requisa</i>	145	60-66	1972
	<i>El rinoceronte</i>	18	9-39	1960
	<i>El maestro</i>	21	3 - 5	1961
	<i>Jacobo o la sumisión</i>	39	38-44	1963
Manuel	<i>El rey se muere</i>	59	21-43	1964
	<i>Macbett</i>	155	44-72	1973
	<i>Denuncia, crimen e inquisición de Pedro</i>	153	51-55	1973

RELACIÓN DE AUTORES CON MÁS OBRAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i>				
AUTOR	OBRAS PUBLICADAS	Nº	Pgs.	Año
Martínez Mediero 5 Obras	<i>Lagarto</i>			
	<i>Un hongo sobre Nagasaki</i>	153	56-58	1973
	<i>Las planchadoras</i>	175	29-45	1974
	<i>El bebé furioso</i>	175	48-63	1974
	<i>Fedra</i>	197	76-100	1983
Lauro Olmo 5 Obras	<i>La camisa</i>	32	14-37	1962
	<i>La pechuga de la sardina</i>	43	15-41	1963
	<i>El raterillo (Coautor con Pilar Enciso)</i>	71	32-39	1966
	<i>Asamblea general (Coautor con Pilar Enciso)</i>	71	39-45	1966
	<i>English Spoken</i>	102	44-73	1968
Ramón M ^a del Valle-Inclán 5 Obras	<i>Luces de bohemia</i>	28	23-47	1961
	<i>La cabeza del dragón</i>	71	50-64	1966
	<i>La cabeza del Bautista</i>	82	32-41	1967
	<i>La enamorada del rey</i>	82	42-63	1967
	<i>La rosa de papel</i>	82	65-73	1967

Fuente: Elaboración propia

Teniendo en cuenta la línea editorial de *Primer Acto*, no resulta sorprendente constatar que los dos autores más publicados por esta revista - con ocho obras cada uno - sean el dramaturgo alemán Bertolt Brecht y el madrileño Alfonso Sastre, ya que ambos autores participan de una misma concepción del teatro como compromiso social y político.

Por su parte, Bertolt Brecht, seguidor del denominado “Teatro épico”, impulsado por Konstantin Stanislavski, centra su aplicación en los aspectos políticos y sociales de la realidad. La revista *Primer Acto* lanza su primer número en el mes de abril de 1957, seis meses después del fallecimiento de Brecht, acaecido el 14 de agosto de 1956. Para gran parte de los fundadores de esta revista Bertolt Brecht era el mejor representante del teatro comprometido. Por eso, intentan transmitir el legado del

dramaturgo alemán a través de las páginas de esta nueva revista con la publicación de ocho de sus obras más representativas.

Asimismo, Alfonso Sastre, también con ocho obras, comparte con Bertolt Brecht el *ranking* de autores con más textos teatrales publicados en *Primer Acto*. Precisamente, es Alfonso Sastre el encargado de presentar al dramaturgo alemán en el número 16 de la revista con motivo de la publicación de su primera obra, titulada “El acuerdo”. En esta ocasión Sastre, en su artículo “Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht”, define a Brecht como “el poeta, el luchador, el demoledor de héroes, el denunciador de las falacias sociales, el exaltador de la ciencia frente al oscurantismo, el acusador de los terrores nazifascistas, el defensor de la paz, el intelectual y, en fin, el amante de su oficio y del pueblo”.

Esta admiración de Alfonso Sastre por Bertolt Brecht le lleva a incluir la obra *Madre coraje* del dramaturgo alemán en el restringido material dramático sobre el que se dispone a trabajar el colectivo T.A.S. (Teatro de Agitación Social) creado por Alfonso Sastre y José María de Quinto.

A estos dos autores que encabezan el listado de los más publicados en *Primer Acto* les sigue el dramaturgo Antonio Buero Vallejo con siete obras publicadas. La estrecha vinculación de Buero Vallejo con *Primer Acto* es evidente desde el primer número de esta revista teatral ya que es él el encargado de iniciar la sección “El autor y su obra”. En su artículo, Buero Vallejo intenta responderse a la pregunta que él mismo formula: “¿Por qué soy dramaturgo?” y, tras diversas reflexiones, termina reconociendo que, en el fondo, escribe porque “pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes”. Aunque Buero Vallejo y Sastre compartían unas mismas convicciones sobre el papel social del teatro, sin embargo, tenían algunas divergencias en cuanto a su aplicación. Mientras Buero abogaba por teatro “posibilista” que facilitara su difusión, Sastre era partidario de un teatro “imposibilista” que forzara los límites de la censura.

Completan este *ranking* de autores publicados en *Primer Acto*, siete dramaturgos que cuentan, cada uno de ellos, con cinco obras editadas por esta revista. Entre ellos se encuentra un clásico español, José María del Valle-Inclán, con sus obras *Luces de Bohemia*, *La cabeza del dragón*, *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del rey* y *La rosa de papel*. También tiene su espacio en este listado el escritor francés de origen rumano, Eugène Ionesco, representante cualificado del teatro del absurdo participando en esta sección de obras publicadas en *Primer Acto* con los textos teatrales de *El rinoceronte*, *El maestro*, *Jacobo o la sumisión*, *El rey se muere* y *Macbett*. Así mismo, Max Aub, aunque nacido en París adoptó la nacionalidad española y escribió diversas obras teatrales, cinco de las cuales aparecieron publicadas en *Primer Acto*: *San Juan*, *Crimen*, *Comedia que no acaba*, *La vida conyugal* y *La gallina ciega*. Aunque inició su trabajo como dramaturgo con un teatro vanguardista, su implicación en el bando republicano durante la guerra civil española le llevó a un planteamiento más comprometido realizando un "Teatro de circunstancias", como él mismo definió.

El escritor José Bergamín se encuentra también dentro de los autores teatrales con cinco obras publicadas en *Primer Acto*: *Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas*; *Medea*, la encantadora; *La sangre de Antígona*; *La cama*, *tumba del sueño* o *El dormitorio* y *La niña guerrillera*. Para María Teresa Santa María Fernández (2001, 70),

“Las grandes cuestiones que, en opinión de Bergamín, debe plantearse toda producción teatral pueden sintetizarse en las siguientes: la muerte, la angustia, el tiempo, la relación entre Dios y el hombre, la verdad y la sangre, relacionada esta última con diversas cuestiones. Unas y otras representan los grandes conflictos del hombre de todas las épocas, aquéllos que nuestro escritor consideraba que todo dramaturgo debía poner sobre la escena”.

El colombiano Enrique Buenaventura es el único latinoamericano presente en este listado de autores teatrales con obras publicadas en *Primer Acto*, revista en la que participó activamente como corresponsal de Colombia desde el número 209 al 223. Los cinco textos teatrales de Buenaventura publicados en esta revista son *La tortura*; *El sueño*, *La orgía*, *El encierro* y *La requisa*. Otro de los autores contemporáneos con cinco obras teatrales publicadas en *Primer Acto* es el dramaturgo extremeño Manuel Martínez Mediero con sus textos; *Denuncia*, *crimen e inquisición*

de Pedro Lagarto, *Un hongo sobre Nagasaki*, *Las planchadoras*, *El bebé furioso* y *Fedra*. En todas estas obras está presente ese realismo social que impregna toda su producción teatral.

Lauro Olmo, escritor natural de Orense, ha sido incluido en el grupo de dramaturgos del “realismo social”, junto con Alfonso Sastre, José María de Quinto, Max Aub, etc. Su posicionamiento político le costó a Lauro Olmo, la prohibición de varias obras durante la Dictadura franquista. Sus obras publicadas en *Primer Acto* son *La camisa*, *La pechuga de la sardina*, *English Spoken*, *El raterillo* y *Asamblea general*, estas dos últimas escritas conjuntamente con su esposa la escritora Pilar Enciso.

7.3.4.-. Distinciones

En la relación de dramaturgos que han publicado sus obras en *Primer Acto* se encuentra un amplio grupo de autores, tanto españoles como extranjeros, que han sido distinguidos con diversos premios y diversos reconocimientos a su labor de literatura dramática.

Destacamos, en primer lugar, a los autores teatrales, cuyas obras se han publicado en *Primer Acto* y que han sido galardonados con el **Premio Nobel de Literatura**, como es el caso de Samuel Beckett en 1969, Albert Camus en 1954, William Faulkner en 1954, Gabriel García Márquez en 1982 y Heinrich von Kleist que fue nominado al Premio Nobel.

Una de las distinciones españolas más reconocidas en la creación teatral es el **Premio Nacional de Literatura Dramática** que viene otorgando el Ministerio de Cultura desde el año 1992. Mediante este Premio se pretende distinguir cada año al mejor autor teatral. Precisamente, la primera edición de este Premio, en 1992, recayó en Francisco Nieva, autor que ha publicado en *Primer Acto* tres obras: *Es bueno no tener cabeza*, *Pelo de tormenta* y *Las aventuras de Tirante el Blanco*.

De los 23 dramaturgos premiados desde 1992 hasta la actualidad, 19 de ellos han publicado alguna o algunas de sus obras en *Primer Acto* como es el caso de Ignacio Amestoy, Fernando Arrabal, Sergi Belbel, Josep María Benet i Jornet, Paco Bezerra, Lluís Cunillé, José Ramón Fernández. Jesús Campos García, Angélica Liddell, Jerónimo López Mozo, Santiago Martín Bermúdez, Alberto Miralles, Domingo Miras, Juan Mayorga, Francisco

Nieva, José María Rodríguez, Miguel Romero Esteo, José Sanchís Sinisterra, Alfonso Sastre.

Otro de los premios teatrales españoles de mayor reconocimiento es el **Premio Nacional de Teatro** que concede anualmente el Ministerio español de Cultura, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Este premio pretende destacar la calidad del trabajo en la creación en el campo escénico, tanto como autor así como actor, director, compañía teatral, etc. Este Premio se constituyó en el año 1946 y, con ciertas lagunas en sus inicios, se viene otorgando hasta la actualidad.

Entre los autores teatrales, publicados en *Primer Acto*, han conseguido esta distinción los siguientes: Miguel Mihura (año 1952), Antonio Buero Vallejo (años 1957 y 1980), Lauro Olmo (año 1962), Rafael Alberti (año 1981), Fernando Fernán Gómez (año 1985), Alfonso Sastre y José Luis Alonso de Santos (1986), José Sanchís Sinisterra y José Estruch (1990), Guillermo Heras (1994), Fernando Arrabal (año 2001), José Monleón (2004) y Juan Mayorga (2007).

El Ayuntamiento de Madrid viene convocando anualmente, desde 1932, el **Premio Lope de Vega de Teatro** para reconocer el trabajo de un determinado autor teatral. Son varios los dramaturgos poseedores de este galardón que han publicado su obra en *Primer Acto*. Entre ellos se encuentran: Alejandro Casona (año 1933), Antonio Buero Vallejo (año 1948), José Martín Recuerda (año 1958), José María Camps (año 1972), Jesús Campos García (año 1973), Domingo Miras (1974), José Martín Recuerda (año 1975), Fernando Fernán Gómez (1977), Ignacio Amestoy (1981 y 2001), Santiago Martín Bermúdez (1994), Raúl Hernández Garrido (año 1997), Luis Miguel González Cruz (1999) y José Ramón Fernández Domínguez (año 2003).

De las nueve ediciones del **Premio Valle-Inclán de Teatro**, el que cuenta con mayor dotación de los premios teatrales españoles, tres autores publicados en *Primer Acto* han logrado este galardón convocado por el suplemento “El Cultural” del diario *El Mundo*. En la II edición (año 2007) de este galardón recibió el premio Angélica Lidell por su dirección e interpretación de la obra “El año de Ricardo”. En la III edición (2008) fue premiado el dramaturgo Juan Mayorga por su obra “La paz perpetua”. En

la V edición (año 2010) correspondió el premio a Francisco Nieva por su obra “Tórtolas, crepúsculo y ...telón”-

Otro de los premios más relevantes del mundo de las artes escénicas es el **Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca**, creado en 1951 por el Ministerio español de Cultura y gestionado a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). El objetivo de este premio es estimular la creatividad escénica entre los autores teatrales noveles.

Varios son los dramaturgos, cuyas obras han sido publicadas por *Primer Acto*, que han recibido este Premio Nacional. Entre ellos se encuentran: Antonio Gala (año 1963), Claudio de la Torre (año 1965), Lluisa Cunillé (año 1991), Juan Mayorga Ruano (1992), José Ramón Fernández Domínguez (1993), Raúl Hernández Garrido (año 1994), Luis Miguel González Cruz (año 1995), Yolanda Pallín Herrero (1996), Borja Ortíz de Gondra (1997), Paco Bezerra (año 2007) y Blanca Domenech Casares (año 2009).

El **Premi Born de Teatre**, convocado por el Cercle Artistic de Ciutadella de Menorca cuenta con una extensa trayectoria que se inicia en el año 1970. En este reconocido galardón han sido premiados diversos autores teatrales cuya obra ha sido publicada en *Primer Acto* como Jesús Campos García en los años 1973 y 1988, Jorge Díaz en 1990 y 1992,

Sergi Belbel en 1994, Antonio Álamo en 1996, Juan Mayorga en 1998, Lluisa Cunillé en 1999 y 2019, Luis Miguel González Cruz en 2001, Llorenç Capella Fornés, Juan Pablo Vallejo Triana en 2003, José Luis Arce en 2004, Antonio Álamo en 2005, Carlos Be en 2006, Jesús Diez en 1997 y Carles Batlle en 2008.

A esta relación podría añadirse la presencia de muchos de los autores de obras publicadas en *Primer Acto* entre los ganadores de otros premios teatrales como el Premio Max, el Premio Tirso de Molina, el Premio Arniches, el Premio Ercilla, el Premio Jesús Domínguez, etc.

Con estos datos tenemos que admitir que si se quiere conocer con profundidad la actividad teatral en el siglo XX e inicios del XXI en España hay que acudir preferentemente a esta biblioteca de textos teatrales que viene ofreciendo la revista *Primer Acto* a lo largo de estos casi setenta años

convirtiéndose en un obligado referente para los interesados en la historia del teatro español.

7.3.5. Generaciones literarias

En los textos teatrales que ha ido ofreciendo la revista *Primer Acto* en los 348 números publicados hasta ahora, podemos encontrar, no solamente, un amplio panorama de los autores contemporáneos, sino también una digna representación de las distintas aportaciones que los escritores teatrales han venido ofreciendo a lo largo de la historia.

Como ejemplo de la anterior afirmación podemos destacar la presencia de los principales representantes de las distintas generaciones literarias y dramáticas españolas en la relación de autores teatrales que nos ha ido ofreciendo la revista *Primer Acto*.

Siglo de Oro. Uno de los máximos representantes del teatro barroco del siglo de oro es Tirso de Molina, del que se ofrece en el número 243 de *Primer Acto*, la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en el que se recoge el famoso mito de Don Juan. Otro de los representantes del teatro del Siglo de Oro, Pedro Calderón de la Barca, quien está presente en la biblioteca de textos teatrales de *Primer Acto* a través de sus obras “El príncipe constante (nº 95 de P. A.) y “La hija del aire” (nº 190 de P.A.). El denominado “Fénix de los ingenios”, Lope de Vega, no podía faltar en esta trilogía de los dramaturgos más representativos del Siglo de Oro de las letras españolas que ha ofrecido la revista *Primer Acto* a través de su colección de obras publicadas ofreciendo, en el caso de Lope de Vega, sus obras “El caballero del milagro” y “El despertar a quien duerme” en los números de Primer Acto 37 y 182, respectivamente.

Generación del 98. La denominada Generación del 98 está representada en esta colección de obras teatrales ofrecida por *Primer Acto* con Pío Baroja, Ramón María del Valle Inclán y Miguel de Unamuno. De Pío Baroja se ofrece en el número 143 de la revista la obra “El horroroso crimen de Peñaranda del Campo”. De Valle-Inclán se ofrecen en esta revista cinco obras: “Luces de Bohemia” en el número 28, “La cabeza del dragón” en el número 71, “La cabeza del Bautista”, “La enamorada del rey” y “La rosa de papel” en el número 82.

Generación del 27. En la colección de obras teatrales publicadas en *Primer Acto* están presentes los más destacados representantes de esta Generación, especialmente en su obra teatral. En el número 224 de esta revista se publica la obra “La Gallarda”, de Rafael Alberti. Federico García Lorca está presente con su obra “Mariana Pineda” en el número 50. “Los árboles mueren de pie” de Alejandro Casona se publica en el número 49.

7.3.6.- Escenario internacional

A través de la publicación de reconocidos autores extranjeros la revista especializada *Primer Acto* abre su escenario a las corrientes internacionales en la actividad teatral. Teniendo en cuenta la etapa de oscurantismo cultural, político y social en el que desarrolló gran parte de su existencia, esta revista jugó un relevante papel en la difusión de las nuevas formas teatrales que estaban desarrollándose en Europa, América y el resto del mundo. Una simple lectura del elenco de dramaturgos extranjeros que se ofrece en el cuadro adjunto nos puede ayudar a comprender la gran labor de aperturismo cultural realizado por la revista *Primer Acto*.

Cuadro 13. Relación de autores extranjeros en las obras publicadas en *primer acto*

RELACIÓN DE AUTORES EXTRANJEROS EN LAS OBRAS PUBLICADAS EN PRIMER ACTO		
PAIS	AUTOR	Nº P. A.
ALEMANIA	Brecht, Bertolt	16,46,64,76, 84,86,156,275
	Buchner, Georg	22
	Müller, Heiner	221,226,258,313
	Straus, Botho	303
	Weiss, Peter	76
ARGENTINA	Canale, Marco	343
	Cossa, Roberto	213
	Díaz, Jorge	69, 208,240
	Dragún, Osvaldo	35,77,223
	Fernández, Nelly	213
	Halac, Ricardo	208
	Marini, Yanina	341
	Pavlovsky, Eduardo	179
	Talesnik, Ricardo	105
	Vargas, Arístides	275
AUSTRIA	Handke, Peter	131
	Jelinek, Elfriede	318
	Kleis, Heinrich von	236
BOSNIA	Tanovic, Danis	304
BRASIL	Cabral de Melo, Joao	75
	Dias Gomez, Alfredo	75
CANADA	Lebeau, Suzanne	331

RELACIÓN DE AUTORES EXTRANJEROS EN LAS OBRAS PUBLICADAS EN PRIMER ACTO		
PAIS	AUTOR	Nº P. A.
CHECOSLOVAQUIA	Kafka, Frank	206
	Smocek, Ladislav	85
CHILE	Alegría, Alonso	184
	Italo, Ricardi	106
	Stranger, Inés	250
COLOMBIA	Freidel, José Manuel	244
	García Márquez, Gabriel	203
	García, Santiago	204
	Vallejo, Juan Pablo	302
CROACIA	Potocnjak, Dragica	288
CUBA	Díez, Jesús	324
	Hernández, Emilio	214
	Piñeira, Oscar	225
	Torrientes, Alberto	228
	Triana, José	108
EGIPTO	Al.Hakim, Tawfiq	238
FRANCIA	Adamov, Arthur	33
	Anouilh, Jean	31
	Azama, Michel	297
	Camus, Albert	116
	Doutreligne, Louise	298
	Genet, Jean	113
	Koltés, Bernard-Marie	252
	Molière	115
	Musset, Alfred de	73
GRECIA	Kitsopoulou, Lena	343
IRLANDA	Beckett, Samuel	1, 11, 39
	O'Casey, Sean	80, 114
ITALIA	Ariosto, Ludovico	126
	Chiara, Chigo de	209
	Goldoni, Carlo	87
	Pasolini, Pier Paolo	327
	Scola, Ettore	215
MARRUECOS	Saddiki, Tayeb	281
MEXICO	Chabaud, Jaime	322
	Salcedo, Hugo	235
NORUEGA	Lars, Noren	199
PERSIA	Ghazali, Ahmed	319
PERU	Santistevan, Alfonso	332
POLONIA	Mrozek, Slawomir	88
PORTUGAL	Rodrigo, Francisco	325
	Saramago, José	265
REINO UNIDO	Ableman, Paul	92
	Brittain, Victoria	323
	Clark, Brian	218
	Dekaney, Selagh	17
	Hare, David	333, 344
	Kane, Sarah	293

RELACIÓN DE AUTORES EXTRANJEROS EN LAS OBRAS PUBLICADAS EN PRIMER ACTO		
PAIS	AUTOR	Nº P. A.
	Pinter, Harold	29,83.
	Shakespeare, William	53
	Wesker, Arnold	55,79,98,140
RUMANIA	Ionesco, Eugene	21,59,18,39,155
RUSIA	Arbusoc, Alexei	210
	Averchenko, Arkadi	66
	Chejov, Anton	66
	Petrushevskaiya, Liudmila	232
	Slavkin, Viktor	239
	Turgueniev, Iván	57
SERBIA	Popovic, Aleksander	128
SIRIA	Allah Wannus, Saad	166
SUECIA	Olov Enquist, Per	199
	Strindberg, August	36,65, 154
SUIZA	Dürrenmatt, Friedric	27
	Frisch, Max	41,62, 111
URUGUAY	Larreta, Antonio	157
	Rosencoff, Mauricio	347,67,187,255
	Supervielle, Jules	4
U.S.A.	Albee, Edward	68
	Faulkner, William	9
	Kopit, Arthur	142
	Miller, Arthur	2,61
	Nabulsi, Layla	293
	Rabe, David	170
	Trumbo, Dalton	316
	Wilder, Thonon	5
	Williams, Tennessee	8
VENEZUELA	Cabrujas, José Ignacio	320

Fuente; Elaboración propia

CAPÍTULO 8

SEPARATAS TEMÁTICAS

CAPITULO.-8.- SEPARATAS TEMÁTICAS

Uno de los aspectos de mayor relevancia de la revista especializada objeto de investigación en esta Tesis, lo constituye la publicación de las separatas que acompañan a algunos de los números de *Primer Acto* durante las décadas 80 y 90 y el año 2000. Por ello, se incluye en este estudio un capítulo completo dedicado a ellas, con el análisis y comentario de su estructura y contenido, así como un cuadro en el que se catalogan los datos fundamentales de cada una.

8.1- APORTACIÓN DE LAS SEPARATAS DE *PRIMER ACTO* AL ESTUDIO TEATRAL EN ESPAÑA

La Revista *Primer Acto*, comienza a imprimir por separado de algunos de sus números, unos cuadernillos temáticos, que se corresponden con temas de profundización y análisis sobre el teatro en el más amplio sentido de lo que abarca la actividad teatral. Estas impresiones, comienzan con el número 216, publicado en noviembre-diciembre de 1986, cuyo título se corresponde con “Debate del Proyecto de Ley de Propiedad Intelectual” y, tras 31 publicaciones irregulares, finalizan en el número 282, sobre “Harold Pinter: Teatro y Política”, en marzo de 2000.

Estas separatas, editadas en colaboración con el Círculo de Bellas Artes y la última con el British Council, constituyen una auténtica contribución a la especialización de la información teatral de esta revista y complementan el sentido del subtítulo de la publicación: “Cuadernos de investigación teatral”.

Bajo el título genérico de “Los grandes temas del Teatro Español”, se recoge en las primeras separatas la idea fundamental que aglutina a todas ellas, desarrollándose importantes aportaciones, en la mayor parte de los números en forma de debate, sobre materias teatrales como la ley de protección intelectual, la representación de los clásicos, la ópera, los festivales, la enseñanza teatral, la crítica teatral, teatro latinoamericano, vanguardia teatral, teatro breve contemporáneo, política teatral y otros temas. A partir de la separata número 14, ya no aparece el epígrafe genérico, “Grandes Temas del Teatro Español”, que había englobado a las

anteriores y que ya no volverá a aparecer en las restantes. Se modifica también, a partir de aquí, la estructura y el formato de su contenido. Si bien, algunos cuadernillos mantendrán la fórmula de debate entre varios invitados, como ocurrirá en las separatas publicadas con los números 233, 236, 242 y 251, de *Primer Acto*, en las demás, se presentan los temas, que siguen siendo monográficos, como entrevistas, artículos, ensayos y algunos se combinan con debates.

Asimismo, algunos de estos cuadernillos se dedican a determinados autores ya tratados en números anteriores de la revista en los que se quiere profundizar aún más como es el caso de Antonio Buero Vallejo, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Manuel Pedrolo, Francisco Nieva, Lauro Olmo, Miguel Mihura o Harold Pinter, autor esté último al que se le dedica una separata completa, que constituye, además el cierre de estas publicaciones.

En cada uno de los números participan autores y profesionales del Teatro, además de personalidades, todos ellos personas que tienen una vinculación con el tema tratado y aportan una visión de interés. Los debates los modera siempre el Director de la Revista *Primer Acto*, José Monleón, que también participa con artículos en algunas de las separatas.

Las personas que intervienen en este debate suelen ser representantes de los distintos sectores que participan más activamente en las actividades teatrales como autores, directores, actores, empresarios... Convendría resaltar a algunos de ellos, entre aquellos que acuden con mayor asiduidad a estos debates y los más representativos y que son, por orden alfabético, los siguientes: Roger Alier, profesor de Historia de la Música y la Ópera de la Universidad de Barcelona; José Luis Aranguren, filósofo; Fernando Arrabal, autor; Michael Billington, crítico de teatro del diario londinense *The Guardian*. Antonio Buero Vallejo, autor; J.M. Caballero Bonald, autor; Carlos Cytrynowski, escenógrafo de la Centro Nacional de Teatro Clásico, Ricardo Domenech, profesor y director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid; Roberto Cossa, autor (Argentina); Gemma Cuervo, actriz; José María Flotats, actor y director; Luis García Montero, poeta; Giovanni Jacometti, arquitecto, vinculado a la programación del Teatro Scientifico de Mantua; David Ladra, crítico teatral; Carlos Larrañaga, actor; Adolfo Marsillach, director de la CNTC; Jaume Melendres, autor; Domingo Miras, autor, miembro del Consejo de Redacción de *Primer Acto*; Armando Moreno, presidente de la Asociación de Empresarios; Miguel Narros,

director del Teatro Español ; Francisco Nieva, director de escena, dramaturgo, escenógrafo; Maurizio Scaparro, director del Teatro di Roma; José Sanchís Siniesterra, autor y director teatral; Paloma Pedrero, autora; José Carlos Plaza, director de escena, profesor de interpretación y dirección, miembro del Laboratorio de William Layton; Eduardo Rovner, director de la revista *Espacio*; Salvador Távora, autor y director; Rubén Yáñez, director de El Galpón (Uruguay); Domingo Ynduráin, catedrático y miembro del Consejo de Redacción de *Primer Acto*.

La utilización de la forma del debate principalmente, en encuentros celebrados, en su mayor parte en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, junto con artículos, e incluso entrevistas, la complejidad de los temas y la relevancia de sus colaboradores, convierten a estas separatas en una auténtica fuente de conocimiento especializado para todos aquellos interesados en el teatro, sobre todo, desde una cierto grado de conocimiento.

8.2.- CATALOGACIÓN DE LAS SEPARATAS TEMÁTICAS

El Estudio de esta importante aportación a la especialización informativa, ha requerido establecer una relación de los principales datos relativos a estas publicaciones con el fin de establecer el criterio de análisis de su forma y contenido.

Se recogen en un cuadro anexo, los números de la revista con los que se corresponde cada una de las separatas, la fecha exacta de su publicación y el lugar de celebración del encuentro en el caso en que no se produzca en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el que tienen lugar la mayor parte, dado el patrocinio y colaboración de esta institución. Además, en este cuadro, se incluye el título exacto que aparece en la portada, los temas tratados en cada una de ellas y los nombres de los intervinientes que participan en los encuentros, debates o que firman los artículos o entrevistas que se recogen en las mismas.

Cuadro nº 14. Relación de los grandes temas del teatro español, publicados en separatas de *Primer Acto*

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i>		
Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
216 Nov- dic.1986	LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (I) Debate sobre el proyecto de Ley de Propiedad Intelectual -Sobre las razones de la Ley y los Temas de este Debate. -Sobre la Autoría Teatral. -La Dirección de Escena, un derecho reconocido por la Ley. -Literatura Dramática y Representación Teatral. -La Coautoría. -El Teatro es un texto o el Teatro nace y muere en el Escenario. -De nuevo, la Ley. -Las adaptaciones y de los herederos. -El Derecho a autorizar o a prohibir. -Los Derechos morales de la Sociedad. -Que reclame el heredero. -Los Convenios Internacionales y las deseables utopías. -Sobre el Plagio. -La libertad de Asociación las ventajas de su monopolio. -Opiniones finales.	-Antonio Buero Vallejo, autor -Jesús Campos, Responsable Programación Círculo de Bellas Artes -Arturo Castilla, Gestor Teatro Monumental -Alberto Delgado, Asesor Jurídico Sociedad de Autores -Ángel Facio, Director de Escena -Ángel Fernández Montesinos, Traductor, Director. -Ramón Hernández, novelista y ex crítico teatral -Javier Matía Prim, Secretario General Técnico del Ministerio de Cultura. -Juan Mollá, abogado y asesor jurídico de la Asociación Colegial de Escritores -José Monleón, Director de Primer Acto y crítico Teatral -Domingo Ynduráin, Catedrático y miembro del Consejo de Redacción de Primer Acto.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
217 ene-febr. 1987	LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (II) Debate sobre La representación actual de los clásicos. -Sobre la ambigüedad del término; ¿Qué es un clásico? -Los clásicos, memoria de la Comunidad. -¿Cómo debería hacerse un clásico en nuestros días? -Un punto de vista latinoamericano. -La huella de Margarita y las dudas razonables sobre la posible existencia de una antigua escuela en el modo de decir el verso. -Sobre la real, y quizá sobrevalorada, dificultad de decir el verso. Texto clásico, público contemporáneo. -Forma artística y verborrea precedera. -Inciso sobre el repertorio y, otra vez, polémica sobre el modo de hacer un clásico. -La iconografía del teatro clásico. -La escenografía, una mediación ideológica. -Cabén muchas formas de montar un clásico. -¿Deben reconstruirse históricamente las representaciones de los clásicos? -¿Está justificada la creación de la Compañía Nacional? -Lectura ideológica contemporánea de los autores barrocos. -Corregir la identificación entre teatro clásico y aburrimiento.	-Carmen Bernardos, actriz. -Jesús Campos, autor -Manuel Canseco, director de escena. -Carlos Cytrynowski, escenógrafo de la CNTC -Carlos Espinosa, crítico teatral cubano. -Ángel Facio, director de escena. -José Luis Gómez, director de escena. -Adolfo Marsillach, director de la CNTC. -Josefina Molina, directora de escena. -José Monleón, director de Primer Acto. -Rafael Pérez Sierra, asesor de la CNTC. -Domingo Ynduráin, catedrático de la Univ. Autónoma y miembro del Consejo de Redacción de Primer Acto.
218 mar-abr 1987 En el Teatro de la Zarzuela	LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (III) Debate sobre la Ópera hoy -¿Por qué, aquí y ahora, un debate sobre la ópera? -¿Por qué la ópera en una revista teatral?	-Roger Alier, profesor de Historia de la Música y la Ópera de la Universidad de Barcelona -José Antonio Campos, sobreintendente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. -Antonio Fernández—Cid, crítico musical de ABC. -David Ladra, <i>Primer Acto</i> , moderador del debate.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
	<ul style="list-style-type: none"> -El compositor de ópera ha de ser un hombre de teatro. -La ampliación del repertorio. -Matizando el optimismo. -Sobre el carácter reaccionario atribuido al público de ópera. -Estrenos y reposición de las producciones propias. -Un paréntesis grave: la ópera en España, exceptuando Madrid y Barcelona. -El director musical y el director de escena. -El ensayo en una ópera. -El cantante frente al director de escena. -La psicología del divo y los incomparables riesgos del cantante. -La escenografía. -El problema del ballet. -El futuro de la ópera y la dificultad de definir un arte de nuestro tiempo. -La crisis de los años veinte. -¿Qué pasa con la ópera contemporánea? -La carencia de libretos. -La difícil función del sobreintendente. -La producción de óperas en España. -Los elementos estables. -Televisión Española -El apoyo a las iniciativas independientes. -La creación de una estructura a nivel nacional. 	<ul style="list-style-type: none"> -Tomás Marco, Compositor, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. -José Monleón, Director de <i>Primer Acto</i>. -Francisco Nieva, Director de escena, dramaturgo, escenógrafo. -Isabel Penagos, directora de la Escuela Superior de Canto. -José Carlos Plaza, director de escena. -José Luis Temess, director de Orquesta. Vocal del área musical del Círculo de Bellas Artes.
219 may- ago1987	<p>LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (IV)</p> <p>Debate sobre Festivales</p> <ul style="list-style-type: none"> -Sentido de un Festival. -Modalidades. -Los tiempos de Nancy. -Elementos que definen un Festival. -¿Coproducciones o exclusivas? -Cultura y/o populismo. -Los inseguros límites del término “Festival” 	<ul style="list-style-type: none"> -Justo Alonso, empresario teatral -Miguel Bayon, periodista. <i>Cambio 16</i> y el <i>Público</i>. -Jesús Campos, vocal de teatro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes. -Javier Estrella, director Oficina Coordinación Artística del Ministerio de Cultura. -Ramón Herrero, Concejal Delegado del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid. -Domingo Miras, Autor. Miembro del Consejo de Redacción de <i>Primer Acto</i>.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
	<ul style="list-style-type: none"> -La Dudosa referencia de los Festivales de España. -El cierre veraniego de las Salas Teatrales, ¿por qué? -Festivales de Santander y Granada, puntualizaciones. -El Festival de Otoño. -Sobre la rentabilidad política y teatral de los Festivales. -Compromiso cultural. Especialización. -Político y organizadores: atribución de responsabilidades. -Incidencias sociales y artísticas. -Circulación internacional de espectáculos. -¿Hay un “Teatro de Festivales”? -Macro festivales. -Los medios de comunicación. -Organización. 	<ul style="list-style-type: none"> -José Monleón, Director del Festival de Mérida. -Miguel Narros, Director del Teatro Español. -Roger Salas, periodista. Crítico de Danza de <i>El País</i>. -José Sanchis Sinisterra, Autor y Director teatral. -Salvador Távora, autor y director. Director de “La Cuadra”, participante en numerosos Festivales. -Pilar Yzaguirre, Director del Festival de Otoño y Codirectora del Festival Internacional de Santander.
220 sep.-oct. 1987	<p>LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (5)</p> <p>La Enseñanza Teatral</p> <ul style="list-style-type: none"> -El Punto de vista del Psicoanálisis. -El Menosprecio de la Formación Teatral. -Cada lugar, una situación distinta. -Enseñanza teatral, enseñanza universitaria. -Investigación y rutina. -La “aberración” del artista. -Teatro y sociedad española. -La Dimisión del Actor. -¿Cualquiera puede ser actor? -Sobre la Condición personal del actor. -¿Basta una buena técnica? -¿Cómo detectar a un futuro actor? -Faltan actores en España. -Exámenes y rentabilidad pública. -Formar buenos profesionales. -El actor es todo. -La formación, una hermosa aventura. 	<ul style="list-style-type: none"> -Ángela Bacaicoa, psicoanalista. Trabajó durante años en la formación del actor. -Jesús Campos, autor y profesor teatral. Vocal Círculo de Bellas Artes -Ricardo Domenech, profesor y director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. -Carlos Gandolfo, director de escena. Profesor de interpretación y director en Buenos Aires de su propia escuela de interpretación. -Carlos Larrañaga, actor. -Antonio Malonda, director de escena. Profesor de interpretación, básicamente en Escuelas municipales. -Ana Marzoa, actriz. -Jaume Melendres, autor. Director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto de Teatro de Barcelona. -Alberto Miralles, autor. Profesor de interpretación en el taller de Artes Imaginarias de Madrid. -José Monleón, director de Primer Acto. Profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. -José Manuel Pérez Aguilar, coordinador teatral. Exdirector del Departamento Dramático del INAEM.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
221 nov-dic 1987	<p>LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (5)</p> <p>La Enseñanza Teatral (2)</p> <p>-Teoría y Práctica.</p> <p>-De lo que debiera ser a lo que, por razones históricas, es.</p> <p>-Cuando los actores dicen lo que no entienden.</p> <p>-La esencia humana y las realidades sociales, una vieja polémica.</p> <p>-¿Qué es el actor?</p> <p>-Información, Cultura, Teoría y Pseudo-Teoría.</p> <p>-Una relación delicada: El actor frente al Director.</p> <p>-¿Podemos ver desde fuera de nosotros mismos?</p> <p>-Enseñanza y profesión.</p> <p>-¿Es lógico que en las escuelas no enseñen a hacer el Teatro cotidiano?</p> <p>-Los postgrados: ¿Qué hacer?</p> <p>-¿No hay otros caminos en la formación del actor?</p> <p>-Stanislavski y el método.</p> <p>-Las otras enseñanzas teatrales o no solo del actor vive el teatro.</p> <p>-La formación de los Técnicos.</p> <p>-Escenógrafos y Directores.</p> <p>-La formación del autor.</p>	<p>-José Carlos Plaza, director de escena. Profesor de interpretación y dirección. Miembro del Laboratorio de William Layton.</p> <p>-Arnold Taraborrelli, coreógrafo y profesor teatral.</p> <p>Ángela Bacaicoa, psicoanalista. Trabajó durante años en la formación del actor.</p> <p>-Jesús Campos, autor y profesor teatral. Vocal Círculo de Bellas Artes</p> <p>-Ricardo Domenech, profesor y director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.</p> <p>-Carlos Gandolfo, director de escena. Profesor de interpretación y director en Buenos Aires de su propia escuela de interpretación.</p> <p>-Carlos Larrañaga, actor.</p> <p>-Antonio Malonda, director de escena. Profesor de interpretación, básicamente en Escuelas municipales.</p> <p>-Ana Marzoa, actriz.</p> <p>-Jaume Melendres, autor. Director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto de Teatro de Barcelona.</p> <p>-Alberto Miralles, autor. Profesor de interpretación en el taller de Artes Imaginarias de Madrid.</p> <p>-José Monleón, director de Primer Acto. Profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.</p> <p>-José Manuel Pérez Aguilar, coordinador teatral. Exdirector del Departamento Dramático del INAEM.</p> <p>-José Carlos Plaza, director de escena. Profesor de interpretación y dirección. Miembro del Laboratorio de William Layton.</p> <p>-Arnold Taraborrelli, coreógrafo y profesor teatral.</p>
222 ene-feb 1988	<p>LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (6)</p> <p>La Crítica Teatral</p> <p>-Otra vez, la crítica</p> <p>-A golpes con la crítica.</p> <p>-Crítica y Teatro: ¿Realidades separadas?</p> <p>-Sobre una crítica del gusto.</p> <p>-La crítica, utilidades e influencias.</p>	<p>-Jesús Campos, autor, vocal Círculo de Bellas Artes.</p> <p>-Enrique Centeno, crítico teatral. Encargado Divulgación cultural de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.</p> <p>-Gemma Cuervo, actriz.</p> <p>-Guillermo Heras, director de escena. Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.</p> <p>-Sebastián Junyent, autor.</p> <p>-Lorenzo López Sancho, crítico teatral de ABC.</p>

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
	<ul style="list-style-type: none"> -De Titulares y afrentas. -Crítica e Ideología. -Sistemas de producción. -El actor y la crítica. -Vanguardia y crítica: ¿incomprensión? -Una deficiente cultura teatral. 	<ul style="list-style-type: none"> -Gerardo Malla, director de escena. -José Monleón, crítico teatral en Diario 16. Director de Primer Acto. -Miguel Narros, director de escena. Director del Teatro Español. -Juan José Seoane, productor.
223 mar-abr 1988	<p>LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (7)</p> <p>Teatro y Autonomías.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Comunidades históricas y de servicios. -Teatro Catalán en el marco de las Autonomías. -Descentralizar la política teatral. -Dinero para el Teatro. -¿Qué pasa con los circuitos de Teatros Públicos? -Cuando la producción privada existía... -La aportación de las Administraciones. -Centros Dramáticos. -Festivales: Encuentro y Colaboración. 	<ul style="list-style-type: none"> -Rafael Álvarez, actor -Mari Paz Ballesteros, actriz. -Jesús Campos, autor. Vocal de Teatro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes. -Jordi Maluquer, director general de Música, Teatro y Danza del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. -José Manuel López, gerente del Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. -José Monleón, director de la revista Primer Acto. -Pedro Navarro, director general de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. -Santiago Paredes, director de escena y empresario del Teatro Infanta Isabel de Madrid. -José Luis Sánchez Mata, director general de Acción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.
224 jun-ago. 1988	<p>LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (8)</p> <p>Locales Teatrales.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un Teatro para una sociedad. -También, una reconversión profesional. -La Coordinación y uso de la Red de Teatros Públicos. 	<ul style="list-style-type: none"> -Juan José Alonso Millán, presidente de la Sociedad General de Autores. -Jesús Campos, vocal de Teatro de la Junta directiva del Círculo de Bellas Artes. -Manuel Canseco, director de escena. Empresario. -Ángel Fernández Montesinos, presidente de la Asociación de Directores de Escena. -José Manuel Garrido, director General del INAEM (Ministerio de Cultura). -Ramón Herrero, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. -Fernando Marín, presidente de la Asociación de Actores. -José Monleón, director de la revista Primer Acto. -Armando Moreno, presidente de la Asociación de Empresarios. -Gustavo Pérez Puig, director de escena. Empresario.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
225 sep-oct 1988 En el Teatro San Martín de Buenos Aires y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.	LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (9) Vanguardia Teatral -Buenos Aires. -Más allá de las Clasificaciones. -Teatro, realidad y conflicto. -Entrevista a Eduardo Pavloski. -Madrid. -De rupturas y modas. -Una vanguardia literaria sin escénica. -La historia del riesgo y de la frustración. -Presente y futuro de un nuevo teatro. -Por la pasión y las nuevas miradas. -¿Y el autor?	-Antonio Vázquez de Castro, exdirector General del MOPU. -Roberto Cossa, autor. -Gerardo Fernández, director de la revista Teatro. -Eugenio Gifféro, autor. -Mauricio Kartun, autor. -Ricardo Monti, autor. -Eduardo Rovner, director de la revista Espacio.
226 nov-dic 1988	LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (10) Realismo América Latina/España <u>América Latina.</u> -La investigación de O'Neill. -América Latina y los estilos del realismo. -"La alta moralidad de lo verdadero". -La mirada argentina. <u>España</u> -Realismo, estilo o actitud. -Vanguardia/Realismo. -Conservar, manipular.	<u>América Latina</u> -Emilio Carballido, autor (México) -Roberto Cossa, autor (Argentina) -Vicente Revuelta, director (Cuba) -Carlos José Reyes, director (Colombia) - José Monleón, director de Primer Acto. <u>España</u> -Miguel Bilbatua, director. -David Ladra, crítico. -Domingo Miras, autor. -José Monleón, director de Primer Acto. -Miguel Narros, director. -José M ^a Rodríguez Méndez, autor.
227 ene-mar 1989	LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL (11) Comedia y compromiso. -Comedia Cómica, comedia de humor. -Métodos de trabajo. -Una tradición: La tragicomedia.	-José Luis Alonso de Santos, autor. -José María Flotats, actor. Director. -Eduardo Galán Font, autor. Crítico. -Manuel Galiana, actor. -José Monleón, director de Primer Acto. -José Ricardo Morales, autor. -José Carlos Plaza, director -José María Pou, actor. -María Ruiz, directora.
228	LOS GRANDES TEMAS DEL	-Claudio di Girolamo, director de Teatro 2 (Chile).

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
abr-may 1989	TEATRO ESPAÑOL (12) Teatro Español. Teatro Latinoamericano. -La historia de un desconocimiento. -La comisión iberoamericana de teatro.	-Juan Carlos Gene, director del GA 80 del CELCIT. -Guillermo Heras, director del CNNTE (España) -Jerónimo López Mozo, autor. (España) -Luis Molina, director del CELCIT (España-Venezuela) -José Monleón, director de Primer Acto (España). -Ramiro Osorio, codirector del Festival de Bogotá (México-Colombia) -Kive Staiff, director del Teatro San Martín (Argentina) -Rubén Yáñez, director de El Galpón (Uruguay).
229 Jun-sep. 1989	BROOK 89 En Taormina con ocasión de recibir el premio Europa.	
230 sep-oct 1989 Residencia de Estudiantes. 11 de octubre de 1989.	ARTE, CIENCIA, PODER 2 Jornadas organizadas con ocasión de la programación de “Vita di Galileo” de Brecht, bajo la dirección de Maurizio Scaparro en el VI Festival de Otoño. 11 de octubre de 1989.	-Faustino Cordón, biólogo. Director de la Fundación para la Investigación sobre la Biología Evolucionista. -Alicia Gómez Navarro, subdirectora de la Residencia de Estudiantes. -Adolfo Marsillach, director, actor y autor. Director general del INAEM (Ministerio de Cultura) -José Monleón, director y moderador de las Jornadas. Crítico y ensayista teatral. Director de Primer Acto. -Maurizio Scaparro, director del Teatro di Roma. Director de Vita di Galileo, de Bertolt Brecht.
231 nov-dic 1989 Residencia de Estudiantes. 12 de octubre de 1989.	ARTE, CIENCIA, PODER 3 Jornadas organizadas con ocasión de la programación de “Vita di Galileo” de Brecht, bajo la dirección de Maurizio Scaparro en el VI Festival de Otoño. Segunda Sesión. 12 de octubre de 1989.	-Vicente Larraga. -José Monleón, director y moderador de las Jornadas. Crítico y ensayista teatral. Director de Primer Acto. -Maurizio Scaparro, director del Teatro di Roma. Director de Vita di Galileo, de Bertolt Brecht. -Jorge Semprún.
232 ene-feb 1990	EL TEATRO EN LA URSS: Crónica-Encuesta. Texto: El Piso de Columbina, de Liudmila Petrushevskaja -El repertorio fuera del “lager”. -Dostoievski, nuestro contemporáneo.	

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
	<ul style="list-style-type: none"> -La metáfora teatral de “La gaviota”. -“Valpurgis” para el 1 de mayo. -El regreso de Yuri Liubimov. -Tres espectáculos prohibidos en el Taganka. ¿Restos del anticuario soviético? -Lev Dodin: Entrevista en un tren sobre cómo se puede seguir siendo libres. -Hasta “Los astutos” de Ostrovski son héroes de nuestro tiempo. -Mutis de Tovstonogov, un modelo de los sesenta. -En la parada del bus con Liudmila Petrushevskai. -Galín y las buenas intenciones. -La primavera del prebáltico. -Sobre el puente con Anatoli Vasiliev: La cultura nace si llega la lluvia. -Acerca de Liudmila Petrushevskai. 	
233 mar-abr 1990	<p>LA ESCRITURA TEATRAL EN ESPAÑA HOY:</p> <p>Transcripción de la primera Jornada del I Encuentro de Autores/as jóvenes organizado por el Instituto del Teatro de Asturias, celebrado en la ciudad de Gijón del 19 al 21 de enero de 1990.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Ernesto Caballero. -Eladio de Paco. -Ignacio del Moral. -Guillermo Heras. -Antonio Onetti. -Lourdes Ortiz. -Paloma Pedrero. -Maxi Rodríguez. -Etelvino Vázquez.
234 may-jun 1990 Taormina 90	<p>Strehler 90</p> <ul style="list-style-type: none"> -Premio Europa. -Mis maestros. -Europa es una Esperanza y también un peligro. -Un Teatro público de arte. -Europa, una cultura de la diversidad. -Dirigir, según Strehler. -El Actor al descubierto. -Un itinerario para la búsqueda. -Una dedicación casi mística al misterio teatral. -Visión histórica e intuición. -Convertir la palabra en realidad escénica. -Naturalismo-Teatro épico: <i>Fausto</i> 	
235	TESTIMONIOS DE BOGOTÁ.	

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
sep-oct 1990	Osvaldo Dragún/José Monleón	
236 nov-dic 1990	Ópera Contemporánea -Entre dos temporadas. -De vuelta al repertorio. -Problemas técnicos música y libreto. -Una derivación por la Zarzuela. -La función social del arte lírico. El público. -Las Salas. -El espacio escénico. Recapitulación. -Situación fuera de España. Mecenazgos. -Proyectos y recapitulación	-Alfredo Aracil. -Clara Janés. -David Ladra. -Tomás Marco. -Domingo Miras. -Luis de Pablo. -Eduardo Pérez Maseda.
237 ene-feb 1991	EL TEATRO EN EL MARCO DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS: Un documento para debate, Salvador Távara. -Távora, una provocación necesaria. -El teatro en el marco de las Artes Contemporáneas. -El texto teatral y otros lenguajes escénicos. -A Salvador Távara. -Carta a Salvador Távara. -A propósito de un documento para debate. -Autonomía del teatro. -A propósito de un manifiesto. -Discrepancias familiares. -Sobre la comunicación aliteraria. -Cear es combinar. -Salvador Távara: Experiencia y Profecía.	-J.L. Alonso de Santos. -J.M. Caballero Bonald. -J.M. Flotats. -Carlos Gil. -Guillermo Heras. -J. Antonio Hormigón. -José Monleón. -Francisco Nieva. -Javier Rodríguez-Piñero. -Joan de Sagarra. -Vicente Sanchis.
238 mar-abr 1991 En el Centro Cultural de la Villa de Madrid (con ocasión del Ciclo	6 AUTORES para una crónica del teatro español: Joaquín Calvo Sotelo: Manuel Muñoz Carabantes. Alejandro Casona: Domingo Miras. José López Rubio: David Ladra Miguel Mihura: David Ladra Pedro Muñoz Seca: Eduardo Galán Jaime Salom: José Monleón -Calvo Sotelo. -Del Prólogo a la Muralla. -Estrenos.	Eduardo Galán -David Ladra -Domingo Miras. -José Monleón -Manuel Muñoz Carabantes.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
de Autores Españole s)	<ul style="list-style-type: none"> -Casona en perspectiva. -Carta a Antonio Gala. -Estrenos. -López Rubio: Recuerdo de los años 50. -“Charla con José López Rubio”. -Estrenos. -Mihura: Un rato con Maribel. -“Mayores con reparos” -Teatro de Mihura visto por Mihura. -Estrenos. -Muñoz Seca: Constructor de Comedias (1) -Estrenos. -Salom: La libertad paso a paso. -El Autor visto por sí mismo. -Estrenos. 	
239 may-jun 1991	TEATRO BREVE CONTEMPORÁNEO I ANTONIO BUERO CARLOS MUÑIZ FRANCISCO NIEVA LAURO OLMO -Obras de Antonio Buero. -Buero Vallejo. -Obras de Carlos Muñiz. -Obras de Francisco Nieva. -Francisco Nieva. -Escribir con la mirada, mirar con las palabras. -Las limitaciones del autor marginal. -La transgresión y su precio. -Obras de Lauro Olmo. -Lauro Olmo.	-Ángel Berenguer. -Luciano García Lorenzo. -Lorenzo López Sancho. -José Monleón.
241 nov-dic 1991	3 AUTORES DEL ABSURDO: Adamov: Fernando Arrabal. Beckett: Ricardo Doménech. Pedrolo: Ricardo Salvat. -Adamov. -Del Absurdo al Marxismo. -Beckett. -“Je Ne sais pas, Monsieur” -Esperando... ¿la salvación? -Pedrolo. -Pedrolo, el despertar del teatro catalán.	- Fernando Arrabal. -Ricardo Doménech. - Ricardo Salvat.
242 ene-febr	POLÍTICA TEATRAL: Debate Manifiesto por la Defensa de la Cultura.	-Justo Alonso, productor Teatral. -Alejandro Colubi, empresario de Sala.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN *PRIMER ACTO*

Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
1992	Unión de Actores Con Juan Matute -Política Teatral.	-Juan Antonio Hormigón, director de escena. Director de la ADE. -David Ladra, ensayista teatral. -Juan Francisco Marco, director gral del INAEM -José Monleón, director de Primer Acto. -Juan Polanco, representante de la Unión de Actores. -José Sacristán, actor. -Juanjo Seoane, productor teatral.
243 mar-abr 1992	LA SEDUCCIÓN DE LA UTOPIÍA. El valor de la Utopía, José Monleón Con Mauricio Scaparro, Javier Villán. Testimonios. -Fugacidad y memoria. -Con Maurizio Scaparro. -La seducción de la Utopía. Testimonios. -Por el renacimiento cultural de las utopías. -La seducción de don Juan. -Don Juan y Don Quijote. -Atracción de la utopía. Seducción de la imaginería. -Sobre el futuro. -Mercado y utopía. -Hacía una utopía realista. -¿El fin de la utopía colectiva?	-José Luis Alonos de Santos, autor de teatro. -Manuel Andújar, escritor. -José Luis Aranguren, filósofo. -J.M. Caballero Bonald, novelista. -Faustino Cordón, biólogo. -Miguel Ángel Cortés, portavoz cultural del PP. -Joaquín Estefanía, director de El País. -Luis García Montero, poeta. -Ginés Liébana, pintor -Enrique Miret Magdalena, ensayista. Teólogo.
244 may-jun 1992	SEVILLA: EL DESCUBRIMIENTO DE ESTAR JUNTOS. Guion de: Cabalgata, de Comediantes. -Scaparro propone descubrir la Fista. -La Noche de San Juan. -Teatro de calle: la asignatura pendiente. -Comediantes. -Reaprender el Sur. -Con Joan Font. -Cabalgata. -Comediantes: La magia del tiempo: Cabalgata en 12 Actos.	
245 sep-oct 1992	TEATRO LATINOAMERICANO Raquel Revuelta/ Santiago García Testimonios -Por un Teatro Nacional. -Un modelo a seguir.	
251 nov-dic	SAGUNTO -De la responsabilidad de las	-Kostoulia Georgia, directora de escena, organizadora de festivales. Mº de Cultura griego.

RELACIÓN DE LAS SEPARATAS PUBLICADAS EN <i>PRIMER ACTO</i>		
Nº P.A./ Fecha/ Obs.	Título	Intervinientes
199 En la Casa de la Cultura Campell á Pallarés de Sagunto.	Administraciones Públicas. -El Teatro Romano de Sagunto, un lugar único y estimulante. -La cultura de las ruinas. -Sobre las dificultades de usar la ruina sin usarla. -Las características de un espacio particular y mediterráneo: desafíos y posibilidades. -Por la vida y la continuidad o el uso de la herencia del pasado. -Coloquio.	-José Luis Gómez, director de escena y miembro del Patronato del IITM. -Juan José Guillén, escenógrafo, profesor de escenografía del Institut del Teatre de Barcelona. -Giovanni Jacometti, arquitecto, vinculado a la programación del Teatro Scientifico de Mantua. -Christian Liger, autor teatral. Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Nimes. -Gerardo Malla, director de escena. -Adolfo Marsillach, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. -José Monleón, director IITM. -Miguel Narros, director de escena. -Luis Quirante, jefe del Servicio de Promoción y Difusión Cultural de la Consellería de Cultura. Generalitat Valenciana. -Evangelina Rodríguez, directora general de Promoción cultural de la Consellería de Cultura Generalitat Valenciana. -Rodolf Sirera, dramaturgo y miembro del Patronato del IITM. -Antoni Tordera, director del Centre Dramàtic y miembro del Patronato del IITM.
282 ene-mar 2000	HAROLD PINTER: TEATRO Y POLÍTICA. -Harold Pinter: Teatro y política. -A vueltas con el teatro de autor. -Entrevista con Harold Pinter. -¿Quién es Harold Pinter? -“El sonido y la furia”, la voz política de Harold Pinter. -Biografía teatral.	-Vicente León, organizador e impulsor de los Ciclos de Autor que celebra el Teatro Pradillo en el Festival La Alternativa. -Mireia Aragay, profesora de Literatura en la Universidad de Barcelona. -Michael Billington, crítico de teatro del diario londinense <i>The Guardian</i> . Y escritor de la biografía de Harold Pinter. -Antonia Rodríguez-Gago, profesora titular de Literatura Inglesa en la Universidad Autónoma de Madrid, especialista en teatro inglés contemporáneo.

Fuente: Elaboración propia.

8.3.- ANÁLISIS Y COMENTARIO DE ESTAS SEPARATAS

Las 31 publicaciones recopiladas en este estudio, presentan diversidad de temas, así como diferente número de páginas y estructura, si bien algunas de ellas mantienen una cierta similitud, en concreto, aquellas que se basan en un debate

sobre un tema, escogido entre “Los grandes temas del Teatro Español”, y cuentan con la participación de un nutrido grupo de intervinientes. Sin embargo, todos ellos mantienen la misma finalidad, profundizar en el mundo teatral. En el análisis de estas separatas se ha pretendido aproximar la intencionalidad de *Primer Acto* al objeto de estudio. Aunque estas separatas no están numeradas en el original, me he permitido, a efectos de clarificación en el estudio analítico, darles una numeración por orden cronológico de publicación, indicando, en el inicio del estudio de cada una de estas separatas, el número de la revista en el que aparecen.

Dado el extenso material utilizado para el estudio analítico de estas separatas, he creído conveniente presentar estos análisis pormenorizados de cada una de ellas en el Anexo B, para no fragmentar la estructura de la tesis.

CUARTA PARTE

MARCO ESTRUCTURAL

CAPÍTULO 9

ANÁLISIS DE LA SOCIOPOLÍTICA TEATRAL SEGÚN *PRIMER ACTO*

CAPÍTULO 9.-ANÁLISIS DE LA SOCIOPOLÍTICA TEATRAL SEGÚN *PRIMER ACTO*

9.1.- LA POLÍTICA Y LAS ACTIVIDADES ESCÉNICAS

Uno de los temas que ha suscitado mayor polémica en torno a la revista teatral *Primer Acto* ha sido su posible politización. Desde su nacimiento en el año 1957 – en plena época franquista- ya venía condicionada su existencia con las limitaciones propias de un régimen en el que la actividad cultural estaba bajo vigilancia. Y si, además, esa actividad era de carácter teatral, despertaba graves sospechas en las esferas del poder político.

Por otra parte, el teatro ha tenido, desde sus orígenes, unas evidentes connotaciones políticas. Una prueba de ello es la tragedia de Sófocles, *Antígona*, representada por primera vez en el año 442 antes de Cristo y en la que se aborda la relación entre el hombre y el Estado al oponerse Antígona a obedecer la ley del rey Creonte que prohibía el enterramiento de su hermano Polinices.

El papel del teatro en la transformación sociopolítica de la sociedad, sin dejar de ser fiel a sus aspectos artísticos ha propiciado intensos debates que siguen todavía vigentes. Las grandes convulsiones bélicas y sociales durante el pasado siglo XX propiciaron la toma de postura de determinados dramaturgos a favor de un claro posicionamiento por el teatro político, también denominado como teatro dialéctico o épico, como Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Alfonso Sastre, Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, etc. Incluso, durante situaciones bélicas, el teatro ha sido considerado como un arma de guerra. Así lo entiende el poeta y dramaturgo Miguel Hernández (1937,5) cuando escribe en la “Nota previa” de su libro *Teatro en la guerra*:

“Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan, y ahora, en estos momentos de revolución y renovación de tantos valores,

más al desnudo y al peligro que nunca. Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana”.

La revista *Primer Acto* no podía ser ajena a este debate y, por ello, aparte de múltiples artículos en torno al compromiso político y social de la actividad teatral, publicados a lo largo de sus cerca de sesenta aniversario de existencia, dedicó dos separatas (en los números 227 y 242) a estudiar en profundidad este aspecto político y social del arte dramático. La postura de la revista *Primer Acto*, respecto a este tema queda claramente reflejada en su Editorial “Sobre el teatro y la política”, publicado en la página 7 del número 131: “La actitud que, desde su fundación mantiene *Primer Acto* en este terreno es bien conocida. Teatro y Política, como fondo y forma, como ética y estética son dimensiones que se interconexionan entre sí, dos nombres o dos aspectos de una sola realidad”.

En su artículo, titulado “1957- 1979” y publicado en el número 182 de *Primer Acto*, el editorialista (posiblemente José Monleón) hace la siguiente reflexión:

“El que, paulatinamente, *Primer Acto* se fuera politizando fue una consecuencia lógica de su compromiso teatral. Se equivocan, probablemente, quienes centran esa politización en el nombre de unos cuantos colaboradores y en el contenido concreto de determinados artículos y determinadas obras. Este es sólo un aspecto de la cuestión y, quizá el más superficial. El valor político de *Primer Acto* estuvo en la participación de una larga lista de colaboradores, cuyo trabajo respondió al deseo de una transformación teatral, expresado de modos distintos según los momentos también distintos. (...). Tal pensamiento, sin programación férrea, sin injerencia alguna de la revista sobre la libertad de sus colaboradores, sin aceptar ningún sistema de consignas - cosa, es justo decirlo, que nos acarreó a veces el menosprecio de ciertos grupos y personas- fue la resultante orgánica, según suele decirse en el lenguaje teatral, de una acumulación de exigencias culturales que, inevitablemente, en razón a la resistencia del Poder a satisfacerlas – cosa del todo congruente con sus ideas y sus intereses-, se transformaron rápidamente en exigencias políticas”.

Tras la rotunda victoria electoral del PSOE el 22 de junio de 1986, el director de la revista, José Monleón, publica en el número 215 de *Primer*

Acto, correspondiente a los meses de septiembre y octubre de 1986, su artículo “Cultura, política y sociedad”, en el que pide una mayor dinamización de la política cultural:

“El teatro no puede ser un espectáculo adormecedor, un plácido punto de encuentro al precio de eliminar cualquier tema de discordia. Lo que ocurre es que en la cultura las batallas deben ser creativas e incruentas. Y si nuestro país ha sido secularmente trabajado por una cultura, a veces de apariencia inocua, que exaltaba las concepciones más fatalistas y conservadoras, hora es ya de que ese pensamiento de la izquierda, desarrollado antes en la minoría, la clandestinidad o la marginación, asuma, con toda la prudencia política del caso, el papel dinámico que le corresponde como expresión del voto mayoritario”.

A lo largo de su extenso recorrido, la revista *Primer Acto* ha generado diversas iniciativas dirigidas a potenciar una mayor interconexión entre el teatro y la sociedad. Una prueba de ello es la creación, en el año 2012 del “Programa Teatro y Democracia”, presidido por Federico Mayor Zaragoza y codirigido por José Monleón, por parte española y por Carlos Ianni, por parte latinoamericana. (Vid. Anexo D) Asimismo, *Primer Acto* potenció la constitución de la Fundación Cultura de Paz, defensora del cumplimiento de las normas internacionales sobre Paz y Cultura promulgadas por las Naciones Unidas y la UNESCO. Una de las primeras actividades de esta Fundación fue la redacción y difusión del Manifiesto “Un teatro para el siglo XXI”, firmado por representantes teatrales de Argentina, Colombia, Chile, Ecuador España, México, Perú, Uruguay y Venezuela. (Vid. Anexo D)

La revista *Primer Acto* forma parte también del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (I.I.T.M.). En el número 258 de *Primer Acto* puede leerse el discurso pronunciado por el director del IITM, José Monleón, en el acto “El teatro y la solidaridad mediterránea” organizado por el IITM en el Senado español. En este discurso, José Monleón manifestaba: “Nuestro Instituto está allí donde se realiza cada uno de sus programas, donde conseguimos crear espacios de encuentro, de colaboración y de diálogo, en los que el teatro, además de un arte y una pasión específica, es el lenguaje secular de las revelaciones humanas” (Vid. Anexo D)

9.2.- LA CENSURA EN EL TEATRO ESPAÑOL

La entrada en vigor de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta, tuvo especiales repercusiones en la prensa española y, concretamente en la revista *Primer Acto* que estamos analizando.

Mediante esta ley, promovida por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, se pretendía adecuar, en lo posible, la normativa española respecto a la libertad de expresión en el espacio europeo sin renunciar al control estatal. Uno de los aspectos más relevantes de esta nueva ley de prensa era la eliminación de la obligatoriedad de la censura o consulta previa dejando bajo la responsabilidad de los directores de los medios el control de las informaciones, reservándose el Estado la posibilidad de secuestrar la publicación y sancionar al director y editor del medio.

Aunque, en principio, esta nueva normativa parecía un avance considerable en la defensa y reconocimiento de la libertad de expresión, la realidad era que obligaba a una autocensura de los responsables de los medios si no querían sufrir el secuestro de la publicación o la sanción económica, la retirada de la licencia editorial o, incluso, la encarcelación.

Esta nueva situación administrativa provocó una importante crisis en el Consejo de Redacción de *Primer Acto*, según testimonio del subdirector de la revista José Monleón (*Primer Acto*, nº100-101.pg.15):

“La Ley de Prensa eliminaba –porque, naturalmente, renunciábamos a la consulta previa- lo que había sido un mecanismo suplementario en las relaciones de los colaboradores con la Dirección. Hasta entonces, aunque José Ángel Ezcurra conocía perfectamente los proyectos de cada número e intervenía en las líneas generales a través de sus conversaciones conmigo y, por tanto, a través de mi presencia en las reuniones de colaboradores, la censura previa oficial venía a ser la salvaguardia última de sus responsabilidades. Ahora, en cambio, poníamos a José Ángel Ezcurra en el disparadero de que, o venía a nuestras reuniones, e intervenía de principio a fin en la elaboración de cada número, o corría el riesgo de ser sancionado por originales aparecidos al margen de su criterio”.

Primer Acto, que había nacido en el año 1957, en plena etapa franquista, con una voluntad de regenerar el panorama teatral español con propuestas de vanguardia y con una fuerte actitud crítica respecto a la política estatal sobre la cultura en general y, especialmente, en la actividad teatral, se enfrentaba a un nuevo reto con la intención de aprovechar al máximo los resquicios de ciertas libertades que se abrían con la nueva ley de prensa.

Hay que tener en cuenta que la actividad teatral en España estuvo estrechamente controlada por el Estado franquista no solamente con las normativas restrictivas de la libertad de expresión, sino también con la creación, en 1963, de la Junta de Censura de Obras Teatrales, cuyo dictamen positivo era requisito obligatorio para autorizar su representación. Resulta significativo que esta Junta de censura teatral sobreviviera, incluso, al propio Francisco Franco, ya que perduró su actividad hasta el año 1978, en plena etapa de la transición.

Tal como señala Maite Martos (2002, 265):

“El teatro fue el único género literario que tuvo que sufrir dos censuras: una del texto, llevada a cabo por un grupo de lectores o censores de los departamentos y secciones de los que dependió la censura a lo largo de los distintos ministerios; y otra censura de representación o visionado, efectuado por los inspectores de espectáculos y por los delegados comarcales y locales de cada ciudad o pueblo. Salir victoriosa una obra de la primera no significaba hacerlo de la segunda”.

Para Berta Muñoz Cáliz (2014, 5),

“la censura teatral ejerció un importante control sobre los textos dramáticos, suprimiendo frases, escenas completas, e incluso obras en su totalidad; pero también afectó a la puesta en escena, y no solo en los aspectos más anecdóticos – como el largo de la falda o la profundidad de los escotes –, sino que impuso condiciones que afectaron a la interpretación, vestuario, escenografía, música y otros signos escénicos, todo ello con el objetivo de imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras”.

Respecto a las posibles causas que alegaba la Junta de Censura de Obras Teatrales para ordenar la prohibición de su puesta en escena son variopintas y arbitrarias, La mayor parte de estas prohibiciones están

centradas en supuestos textos de carácter erótico, supuestos atentados a las instituciones religiosas, defensa de actitudes poco acordes con los Principios Fundamentales del Estado español, defensa del adulterio, presentación gozosa del suicidio, etc. En general, podría decirse que, en general, solían prohibirse todos aquellos textos teatrales que, según el lenguaje oficioso de la época, atentara contra el dogma, la moral y las buenas costumbres.

El actor y director teatral Gerardo Malla (1980,102) hace la siguiente reflexión sobre la censura teatral:

“Sobre los efectos negativos, demoledores, que la censura ejerció sobre los profesionales del teatro español, una primera afirmación parece necesaria: afectó a todos; a todos obligó, bien que en distinta medida, a suprimir, recortar, modificar y camuflar. Por otro lado, la larga y desesperante pervivencia de esta indigna institución española, y su carácter irracional y mostrenco, generó en los profesionales un sentimiento de impotencia y frustración que, interiorizado en todos y cada uno, llegó en la práctica a transformarse en instinto permanente, o cuando menos, en mecanismo automático. Es lo que reconocemos como la autocensura, y cuyos funestos resultados continúan operando sobre las gentes del teatro, y presumo que tardarán tiempo en ser eliminados”.

Esta política de autocensura se fue convirtiendo en algo intrínseco a la propia actividad teatral, de tal manera que “las huellas inquisitoriales que marcaron nuestros recorridos subjetivos y su relación con la forma de producir teatro, quedan aún en una nebulosa que hasta el momento no hemos podido – o sabido- resolver. (...) La censura institucional creó en nosotros varias autocensuras que, sintetizando, pasarían por tres planos fundamentales: ideológico, económico y estético”, según comenta el director del grupo teatral Tábano, Guillermo Heras (1980, 98).

Algunos ejemplos de las motivaciones presentadas por los censores, según las investigaciones realizadas por Belén Muñoz Cáliz (2006), nos muestran la arbitrariedad de sus decisiones, motivadas fundamentalmente por principios ideológicos:

“El temor de los censores a que la representación de estas obras movilizara a los espectadores como si de verdaderos “mítines” se tratara queda expresado en informes como el de *Tierra roja*, de Alfonso Sastre:

“El drama, perfectamente escrito y magníficamente hablado, posee fuerza tan extraordinaria como peligrosa. Es de crudeza sin rebozos. Un verdadero mitin socialista revolucionario, que provocaría escándalo entre los espectadores”.

O como este otro, sobre *Historia de unos cuantos*, de J. M.

Rodríguez Méndez: “Aunque el carácter de sainete y lo suavemente que están redactados los textos le quitan peligrosidad, la obra no deja de ser un mitin político de ‘rojillos’ desengañados y derrotados”.

En otra ocasión, un censor se mostraba así de radical ante *La condecoración*, de Lauro Olmo: “Si esta obra se autoriza y llega a conocimiento de algunas organizaciones de ex combatientes, no me extrañaría que alguien fuera al teatro y lo arrasara; el Sr. Olmo no se merecería otra cosa, por parcial y malintencionado”.

9.3.- ENCUESTAS DE *PRIMER ACTO* SOBRE LA CENSURA.

La censura que padecía el teatro durante régimen franquista era objeto de denuncia – encubierta y menos encubierta – que, desde sus inicios, venía haciendo de forma permanente la revista *Primer Acto*. Esta preocupación se manifiesta a lo largo de su trayectoria mediante editoriales, ensayos, artículos de opinión, entrevistas, etc. en torno a la censura y la actividad teatral. En el año 1971 publica *Primer Acto*, en su número 131 (págs. 11 a 21), una encuesta a autores, actores, directores y críticos con las siguientes preguntas:

- a) ¿Cree usted que la esencia del teatro es lo político?
- b) ¿Hay en España un teatro social?
- c) ¿Cuál es el límite entre teatro político y manifiesto de partido?
- d) A su juicio, ¿debe suprimirse – en España - la censura teatral, aplicarse con más propiedad o ser incrementada?

Ciñéndonos a la pregunta d) por ser el objeto del presente capítulo, destacamos las siguientes respuestas. En el apartado de Autores Miguel Miura responde: “La censura existe en todos los países. Parece ser que es inevitable. Lo único que hay que pedir y conseguir es que en nuestro país se aplique con más propiedad”. Más contundente es la respuesta de Lauro Olmo: “La censura, en cualquier caso, supone la anulación de todo proceso creador. Por tanto, debe ser suprimida; más cuando, como en nuestro caso,

obedece al espíritu de una línea ideológica determinada”. Por su parte, Víctor Ruiz Iriarte apostilla: “Censurar un texto es atropellarlo”. Y Alfonso Sastre ironiza al respecto: “Toda censura debe suprimirse, por el siguiente método: Clávesele una estaca afilada en el corazón. Córtesele la cabeza. Quémese su cadáver y sean aventadas hasta el infierno sus cenizas”.

Por su parte, los actores también manifiestan su opinión sobre la censura. Así, para el actor Alberto Closas, “la censura debe suprimirse totalmente. Pero si alguna hubiese, tendría que ser la del buen gusto”. Para María Asquerino: “Un país que tiene una censura tan grande con la de éste, está muy por debajo de los demás”. Y Arturo Fernández puntualiza: “Totalmente suprimida. Creo que somos ya mayores de edad. ¿Por qué no hemos de ver nosotros, en España, lo que actualmente en el mundo se pone en escena?”.

Respecto a los directores de escena, la opinión respecto a la supresión de la censura es unánime. Según José Luis Alonso hay que suprimir la censura teatral por dos razones: “La primera, porque dentro del país este “racionamiento” de la creación artística es casi una ofensa para los todos los mayores de dieciocho años. La segunda, porque cara al exterior es un constante motivo de descrédito”. Por su parte, el director Alberto González Vergel considera: “Debe suprimirse. Yo abogaré por una censura de índole estética. La calidad en arte no puede estar reñida con ningún interés humano.” Y la respuesta de Miguel Narros es contundente: “Mientras haya censura, se dará una anulación total del hombre de teatro, del artista. Es imprescindible su erradicación”.

Finalmente, los críticos abogan así mismo por la abolición de la censura. Según Miguel Bilbatua: “Debe suprimirse, física y moralmente, la censura. Y, sobre todo, la estructura social que la sustenta y necesita”. El crítico Lorenzo López Sánchez afirma: “Debe suprimirse. Soy radicalmente opuesto a toda forma de censura del arte”. Asimismo, Ángel Fernández Santos, hace la siguiente reflexión: “Suprimirse rotundamente. Se dice que esto es una utopía. Pero como tal, esa utopía debe ser mantenida como objetivo”.

En 1974, tres años después de esta primera encuesta sobre la censura, la revista *Primer Acto* publica, en los números 165 y 166, otra encuesta

sobre la censura, coordinada por Amador Rivera y S.H. En este caso, la encuesta va dirigida específicamente a los autores teatrales. Entre las distintas motivaciones que alegan los redactores de *Primer Acto* para la realización de esta nueva encuesta destacamos la siguiente; “Hacer escuchar la voz, sobre el tema de las limitaciones, a los que sistemáticamente trabajan para arrojar ideas sobre la escena española, unos con un claro fin, otros con menos nitidez de propósitos, lo consideramos esencial para contribuir al logro de un país mejor”

Las preguntas formuladas a los encuestados son:

- 1.- Obras que le haya prohibido la Censura y fecha de su prohibición.
- 2.- ¿Cuál cree que la causa en cada una de ellas?
- 3.- ¿Qué grado de modificación sufrieron sus obras representadas previo paso por la Censura?
- 4.- ¿Qué opina sobre la Censura teatral española?

Responden a este cuestionario veinticinco autores teatrales: Manuel Martínez Mediero, Alfonso Sastre, Gregorio G. Corral, Fernando Macías, Jordi Teixidor, Lorenzo López Sánchez, Francisco Nieva, Euloxio R. Ruibal, Jorge Díaz, Jerónimo López Mozo, A. Martínez Ballesteros, Juan José Alonso Millán, Juan G. Schroeder, Antonio Gala, Josep M. Benet i Jornet, Manuel Lorenzo, Alberto Miralles, Juan Martínez de la Vega, Jesús Campos García, Ramón Gil Novales, Ángel García Pintado, Enrique Cerdán Tato, Ramón J. Sender, Vicente Romero y José María Rodríguez Méndez.

En relación con la primera pregunta de la encuestas: “Obras que le haya prohibido la Censura y fecha de su prohibición”, gran parte de los encuestados hacen una relación de sus obras teatrales que han sufrido alguna intervención de la censura, bien mediante la prohibición de su representación, o bien con la imposición de cortes en el texto.

Exponemos, a continuación, las principales obras teatrales censuradas, según la información facilitada por sus propios autores:

Cuadro nº 15.Obras teatrales censuradas.

RELACIÓN DE OBRAS TEATRALES CENSURADAS		
Autor	Obras censuradas	Fecha de la prohibición
Manuel	<i>El último gallinero</i>	1969
Martínez	<i>Las Planchadoras</i>	1971
Mediero	<i>El convidado</i>	1971
	<i>El mono peligroso</i>	1971
	<i>El regreso de los escorpiones</i>	1972
	<i>Perdido paraíso</i>	1973
Alfonso	<i>Escuadra hacia la muerte</i>	1953
Sastre	<i>Prólogo patético</i>	1954
	<i>El pan de todos</i>	1954
	<i>Muerte en el barrio</i>	1955
	<i>Guillermo Tell tiene los ojos tristes</i>	1955
	<i>En la red</i>	1961
	<i>La sangre y la ceniza</i>	1965
	<i>Morts sans sepulture de Sartre</i> (Traducción)	1968
Gregorio	<i>El recipiente</i>	1968
G.Corral		
Fernando	<i>El velatorio</i>	1972
Macías		
Francisco	<i>Pelo de tormenta</i>	1974
Nieva		
Jorge	<i>El velero en la botella</i>	1966
Díaz		
Jerónimo	<i>Los sedientos”</i>	1973

RELACIÓN DE OBRAS TEATRALES CENSURADAS		
Autor	Obras censuradas	Fecha de la prohibición
López	<i>Crap, fábrica de municiones</i>	1968
Mozo	<i>Matadero solemne</i>	1969
	<i>Maniquí</i>	1971
	<i>El testamento</i>	1968
Juan G.	<i>La esfinge furiosa</i>	1956
Schroeder Antonio	<i>¡Suerte Campeón!</i>	1973
Gala Josep M.	<i>L'ocell fénix a Catalunya</i>	1971
Bener Manuel	<i>A verdadeira historia do Tio Miséria</i>	
Lorenzo Alberto	<i>La guerra y el hombre</i>	
Miralles	<i>Catoracolón</i>	
	<i>Versos de arte menor por un varón ilustre</i>	
Jesús	<i>Furor</i>	1971
Campos García Ramón	<i>La bojiganga</i>	1972
Gil Novales Ángel	<i>Crucifixión</i>	1970
García	<i>Gioconda-Cicatriz</i>	1970
Pintado Vicente	<i>Odio-celo-pasión de Jacinto</i>	1971
	<i>El carro del teatro</i>	1970
Romero José M ^a	<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	1971
	<i>Bodas que fueron famosas del</i>	1968
Rodríguez	<i>Pingajo y la Fandanga</i>	
Méndez	<i>Los quinquis de Madriz</i>	1970

Fuente: Primer Acto n^os 165 y 166

CAPÍTULO 10

LA ACTIVIDAD TEATRAL SEGÚN SUS PROTAGONISTAS

CAPITULO 10. LA ACTIVIDAD TEATRAL SEGÚN SUS PROTAGONISTAS.

10.1.- ESTRUCTURA DEL GÉNERO PERIODÍSTICO DE LA ENTREVISTA

La entrevista es uno de los géneros periodísticos más utilizados en la información cultural, área especializada en la que se encuentra ubicada la información teatral. La razón de la afirmación anterior se encuentra en que, al tratarse en esta sección cultural sobre contenidos relacionados, casi todos ellos, en la creatividad, bien literaria, artística, teatral, etc., se utiliza la entrevista periodística como la mejor forma de dar a conocer a los autores de esas creaciones culturales facilitando, así mismo, la difusión y conocimiento de esa obra. Tanto editores como promotores culturales, distribuidores, etc., tienen un especial interés en dar a conocer, a través de estas entrevistas periodísticas, a los creadores de estas obras culturales promocionando así el producto de dicha creatividad, bien sea un libro, una obra de teatro, una grabación musical, una obra cinematográfica, una exposición...

La revista *Primer Acto*, especializada en las artes escénicas, no podía estar al margen de esta dinámica informativa, por lo que, desde el inicio de esta publicación, se encuentra la entrevista como uno de los géneros periodísticos con una presencia más constante a lo largo de sus 348 números publicados hasta ahora.

Antes de entrar al estudio más detallado sobre el uso de la entrevista en *Primer Acto*, considero conveniente realizar una aproximación epistemológica de este género periodístico y sus características y propiedades en relación con la información cultural y, más específicamente, con la actividad teatral.

Para la profesora Pastora Moreno (2010, 45), “la entrevista es el género mediante el cual un profesional de la comunicación, el periodista, entra en contacto con un personaje público, el entrevistado, del que se

presupone interés periodístico, bien por sus declaraciones, por su cargo o por su propia personalidad.”

En esta definición encontramos los principales elementos que constituyen la estructura de la entrevista. En primer lugar, se encuentra el profesional de la comunicación como sujeto emisor de quien suele partir la iniciativa para realizar la entrevista. Por otra parte, tenemos al entrevistado con el que se establece un diálogo que tiene como objetivo conseguir una información de interés para el público receptor. En el caso de la comunicación cultural el objetivo final es conseguir que, a través de este diálogo, el entrevistador consiga dar a conocer al público receptor la información necesaria sobre la creación de una novedad cultural y despierte su interés sobre la misma. Para ello, el entrevistador debe dar oportunidad al entrevistado –si es el creador de ese producto cultural- a que defina su obra, cuál es su interés, a qué público va dirigida, etc.

En este papel de mediador que tiene el entrevistador entre el entrevistado y los receptores,

“el entrevistador debe conocer hasta dónde interesan las respuestas del entrevistado, tener la perspicacia y la inteligencia suficientes para saber observar sus rasgos psicológicos, con el objeto de mantener un clímax de atención y tejer un buen retrato del tema o del personaje”, señala F. Rodríguez Pastoriza (2006, 137).

Las partes fundamentales de la entrevista son, a juicio de Susana González Reyna (1991, 28) las siguientes:

- a) La entrada, que sirve de presentación.
- b) El cuerpo, que contiene las preguntas y las respuestas, así como el relato.
- c) La conclusión, que puede ser la última respuesta, un comentario del periodista o el final del relato

En la introducción o entrada, el entrevistador debe dar a conocer al entrevistado, contextualizar su obra, destacar los puntos de interés que presenta el entrevistado y su producción cultural, etc. Esta parte inicial tiene un carácter eminentemente descriptivo.

El *corpus* de la entrevista se basa, fundamentalmente, en el diálogo que se establece entre el entrevistador y el entrevistado siguiendo una

pauta de preguntas que suelen ajustarse, en mayor o menor medida, al listado de preguntas formulado por José Francisco Sánchez (1993, 33):

- a) Preguntas cómodas. La entrevista debe iniciarse con preguntas genéricas que generen un campo de confianza entre el entrevistado y el entrevistador. Es una fase de aproximación entre las dos partes.
- b) Preguntas examen. Son las preguntas que se plantean para comprobar la sinceridad del entrevistado y, por tanto, el grado de fiabilidad de sus palabras posteriores
- c) Preguntas ordinarias. Se trata de intentar llegar a las cuestiones más complejas y comprometidas a través de preguntas ordinarias y simples. Esta es la fase más importante de la entrevista.
- d) Preguntas de humo. Son las que utiliza el periodista a lo largo de la entrevista de forma esporádica con el objetivo de ganar tiempo para pensar una nueva estrategia ante respuestas inesperadas.
- e) Preguntas finales. Son las que se hacen sin grabadora ni bloc de notas una vez terminada la entrevista formal. En estos momentos, el entrevistado puede hacer alguna declaración importante.

10.2.- RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN *PRIMER ACTO*

En el cuadro adjunto se ofrecen los principales datos relativos a las entrevistas publicadas en *Primer Acto* desde su nacimiento en 1957 hasta la actualidad. .

En total se recogen 312 entrevistas realizadas, fundamentalmente, a autores teatrales, directores, actores, etc. Asimismo, se recogen las entrevistas realizadas a grupos teatrales como “Els Joglars”, “La cubana”, “Els comediants”, “Ditirambo” y “Miembros”. Aunque la mayor parte de entrevistados son españoles, también hay una representación significativa de autores o directores extranjeros como el dramaturgo francés de origen armenio Arthur Adamov, el director de teatro inglés Peter Brook, el dramaturgo argentino Roberto Cossa, el actor inglés Lindsay Kemp, el autor uruguayo Mauricio Rosencof, entre otros. El autor teatral más entrevistado en *Primer Acto* es Antonio Buero Vallejo con siete entrevistas contabilizadas, correspondiendo igual número de entrevistas las realizadas a la actriz Nuria Espert.

Respecto a los entrevistadores corresponde el mayor número de entrevistas realizadas a José Monleón con más de medio centenar de

entrevistas firmadas en solitario o como coautor. Hay un alto número de entrevistas firmadas con las siglas P.A. que corresponden a *Primer Acto*, sin que se conozca el verdadero nombre del entrevistador.

Cuadro nº 16. Relación de entrevistas en *Primer Acto*.

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS			
ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
"Brujo, El"	Pedrero, Paloma	252	26
"Comediants, Els"	Alonso de Santos, J.L.	186	5
"Comediants, Els"	Peréz Coterillo, M.	163	94
"Cubana, La"	Monleón, Ángela	231	56
"Ditirambo"	Guillermo Heras	168	54
"Joglars, els"	Monleón, José	126	48
"Joglars, els"	Primer Acto	144	18
"Miembros"	Henriquez, José	315	
Adamov, Arthur	Jordá, Joaquín	33	12
Aguilar, Manuel	García Muñoz, Francisco	201	119
Aguirre, Maite	Primer Acto	317	
Alamo, Antonio	Primer Acto	312	
Albee, Edward	Primer Acto	68	31
Albertí, Rafael	Monleón, José	182	117
Albertí, Rafael	Monleón, José	215	104
Alonso, José Luis	Herraiz, Juan Pedro	216	20
Alonso, José Luis	Primer Acto	93	29
Arce, José Luis	Dubatti, Jorge	309	
Arias, Imanol	Galán, Eduardo	230	28
Armando Ferrada, José	Fernández Santos, Ángel	75	19
Aub, Max	Domenech, R. Monleón, José	130	44
Aub, Max	Primer Acto	144	
Babble, José	Gómez, Rosalía	285	115
Babble, José	Guarinos, Virginia	255	41
Babble, José	Herraiz, Juan Pedro	260	39
Babble, José	Mateo, Nieves	280	128
Baixas, Joan	Herraiz, Juan Pedro	216	12
Balblet, Denis	Primer Acto	106	46
Barba, Eugenio	Luque, Diana	346	
Barba, Eugenio	Primer Acto	106	34
Barba, Lurdes	Simón, Adolfo	314	
Barbero, Edmundo	Alonso de Santos, J.L.	187	138
Batille, Carles	Pérez Pajes, Anna	330	9
Be, Carlos	Pons Mesquida, Esperanza	317	
Benet, José María	Isasi, C. A.	158	28
Benite, Joaquín	Henríquez, José	325	16

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS			
ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Bergamín, José	Monleón, José	198	41
Berlanga, Luis	Millas, Jaime	259	99
Boadella, Albert	Trancón, Santiago	236	88
Bogdan, Lew	Pérez Coterillo, M.	157	20
Bolta, Salva	Hernando Herráez, Javier	343	
Bosque, Andrés de	Corcuera, Laura	331	155
Bosque, Andrés de	Henríquez, José	330	163
Brinviyer, Zo	Díaz Satorre, José	337	
Brook, Peter	Molina Foix, Vicente	183	174
Brook, Peter	Paz Gago, Chema	275	17
Brossa	Ragué, María José	184	58
Buenaventura, Enrique	Monleón, José	145	22
Buero Vallejo, Antonio	Amestoy, Ignacio	217	17
Buero Vallejo, Antonio	Bodelon, Luis	230	50
Buero Vallejo, Antonio	Bodelon, Luis	275	113
Buero Vallejo, Antonio	Fernández Santos, Ángel	90	7
Buero Vallejo, Antonio	Fernández Santos, Ángel	117	18
Buero Vallejo, Antonio	Fernández Santos, Ángel	138	27
Buero Vallejo, Antonio	Monleón, José	167	4
Caballero, Ernesto	Araujo, Luis	341	
Caballero, Ernesto	Moreno, Daniel	304	
Calle, T.	Primer Acto	218	46
Campos, Jesús	Heras, Santiago de las	146	8
Campos, Jesús	Primer Acto	291	
Cantieri Mora, Giovanni	Rodríguez Méndez, José María	22	57
Casa, Concha de la	Primer Acto	338	
Casas. Joan	Sanchis Sinisterra	222	33
Casso, Alberto de	Mayorga, Juan	283	59
Casso, Alberto de	Primer Acto	327	84
Castellucci, Romeo	Primer Acto	339	
Castilla, Alberto	C. Acerete, Julio	66	38
Castro, José Luis	Monleón, A.	216	10
Céu Guerra, María do	Monleón, José	222	96
Chamizo, Patricio	Millas, Jaime	219	52
Chocrón	Giella, M.A.	235	98
Cimarro, Jesús	Mateo, Nieves	342	
Clark, Brin	Monleón, José	218	74
Collado, Manolo	Alonso de Santos, J.L.	193	34
Conejero, Manuel Ángel	Millas, Jaime	261	112
Corencia, Antonio	Millas, Jaime	219	52

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS			
ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Cosa, Roberto	Monleón, José	208	44
Cots, Toni	Herraiz, Juan Pedro	218	113
Cremades, Antonio	Quilez, Joaquín	279	41
Curi, Jorge	Primer Acto	215	6
Davis, Ronni	Ragué Arias, María José	135	54
Díaz, Jorge	Monleón, José	69	32
Diez, Jesús	Henríquez, José	324	9
Diosdado, Enrique	Primer Acto	2	
Dorto, Bernad	Herrero, F.	179	6
Doutreligne, Louise	Sadowska Guillon, Irene	298	72
Dragun, Osvaldo	Monleón, José	223	80
Dragun, Osvaldo	Primer Acto	240	128
E. Wellwarth, George	Bellido, José María	68	12
Echenove, Juan	Cuadros, Carlos	251	73
Eines, Jorge	Guerenabarrena, Juanjo	208	37
Eines, Jorge	Trancón, Santiago	272	70
Escobar, Luis	Marco, Eduardo	5	
Escudero, María	Rodríguez, Orlando; Pérez Coterillo, M.	161	49
Espert, Nuria	Heras, Santiago de las	137	14
Espert, Nuria	Monleón, Ángela	223	42
Espert, Nuria	Monleón, Ángela	253	87
Espert, Nuria	Monleón, José	217	8
Espert, Nuria	Primer Acto	113	26
Espert, Nuria	Primer Acto	201	82
Espert, Nuria	Simón, Adolfo	331	103
Esteban, Marisa	Monleón, José	343	
Estruch, José	Trancón, Santiago	233	121
Fazio, Dominic de	Primer Acto	188	57
Fernández, José Ramón	Henríquez, José	318	
Fernández, José Ramón	Herraiz, Juan Pedro	256	26
Fersen, A.	M. B.	118	73
Filho, Antunes	Monleón, José	206	83
Flotats, Josep María	Saura, Jorge	282	29
Font, Joan	Herraiz, Juan Pedro	244	
Francés, Charo	Primer Acto	291	
Francis, Penny	Henríquez, José	327	126
Freidel, José Manuel	Primer Acto	235	34
Gala, Antonio	Domenech, Ricardo	46	50
Gala, Antonio	Monleón, José	150	20
Gallego, Ana	Primer Acto	338	

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS			
ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Galván, Jorge	Monleón, José	202	45
Garate, José	E. H.	163	103
García Barquero, Juan A.	Monleón, José	190	6
García Pintado, A.	Pérez Coterillo, M.	168	17
García Yagüe, Javier	Losa, Carmen	346	
García Yagüe, Javier	Martín Bermúdez, Santiago	327	77
García Yagüe, Javier	Vázquez, Etelvino	336	
García, Santiago	Monleón, Ángela	255	58
García, Víctor	Heras, Santiago de las	137	28
Gas, Mario	Lavelli, Jorge	307	
Gas, Mario	Monleón, José	233	72
Gas, Mario	Pascual, Itziar	261	19
Gelabert, Cesc	Simón, Adolfo	303	
Gené, Juan Carlos	Herraiz, Juan Pedro	206	88
Gómez, José Luis	Cabal, Fermín	188	73
Gómez, José Luis	Herraiz, Juan Pedro	206	55
Gómez, José Luis	Monleón, Ángela	248	48
Gómez-Picazo, Elías	Marco, Eduardo	5	
Gondelberg, Ariel	Primer Acto	285	71
González Vergel	Martínez Ferrol, M.	224	98
González Vergel, A.	Primer Acto	102	32
González Vergel, A.	Rubio, M.	126	14
González, Isabel	Primer Acto	235	114
Gorria, Ana	Mayorga, Juan	342	
Grassi, Paolo	Monleón, J; Ladra, D. Del Amo, A. ;Dort,B.	87	
Grotowski, Jezy	Ladra, David	106	51
Guerrero Zamora, Juan	Primer Acto	2	
Guerrero Zamora, Juan	Primer Acto	21	6
Guzmán, Eugenio	Monleón, José	63	4
Halac, Ricardo	Monleón, José	208	44
Hamton, Ch.	Lores, Maite	146	98
Handke, Peter	Primer Acto	155	
Hare, David	Ladra, David	333	12
Hart, Roy	Domenech, R.;Monleón, José ;Estruch, J.	130	18
Heras, Guillermo	Amestoy, Ignacio	231	5
Heras, Guillermo	Pallin, Yolanda	276	35
Hernández, Raúl	Henríquez, José	290	14
Hernández, Raúl	Monleón, Ángela	260	54
Hernández, Rodolfo	Heras, Santiago de las	149	8

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS

ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Herrans, Carlos	Primer Acto	312	
Iniesta, Ricardo	Ladra, David	325	96
Ionesco	Piscator, Erwin	40	50
Iturri	Primer Acto	138	24
Jiménez, Carlos	Equipo CELCIT	190	154
Jiménez, Javier	Cornejo, Luis	327	137
Joven, Ricardo	Martín Bermúdez, Santiago	327	77
Kemps, Lindasy	Primer Acto	216	8
Kemps, Lindasy	Tararíf, Vicente; Higón, Rafael	187	130
Kwahulé, Koffi	Sisamon, Analía	317	
Langhoff, Matthias	Primer Acto	291	
Larreta, Taco	Facio, Ángel	157	44
Lavelli, Jorge	Primer Acto	91	68
Lavelli, Jorge	Primer Acto	201	82
Lavelli, Jorge	Sadowska Guillon, Irene	320	
Lavelli, Jorge	Satgé, Alain	231	86
Layton, William	Primer Acto	188	17
Lebeau, Suzanne	Pascual, Itziar	331	16
Lima, Andrés	Primer Acto	312	
Liubimov, Yuri	Espinosa, Carlos	238	28
Liubimov, Yuri	Monleón, José	223	11
Losey, Josep	Primer Acto	68	7
Lukic, Darko	Primer Acto	260	28
Malonda, Antonio	Saura, Jorge	288	111
Malonda, Antonio	Saura, Jorge	289	61
Mamfre, Walter	Primer Acto	291	
Manso, Leonor	Simón, Adolfo	328	169
Maqua	Primer Acto	218	39
Maragallo, Juan	Primer Acto	225	10
Marco, Juan Francisco	Pascual, Itziar	254	7
Marco, Juan Francisco	Primer Acto	239	110
Margallo, Juan	Monleón, José	220	54
Margallo, Juan	Primer Acto	235	54
Margallo, Juan	Primer Acto	240	6
Margallo, Juan	Primer Acto	321	
Marín, Pep	Herraiz, Juan Pedro	236	24
Marsillach, Adolfo	Collado, Javier	283	28
Marsillach, Adolfo	Primer Acto	215	87
Martín Gaite, Carmen	Martínez Ferrol, M.	224	102
Martín Recuerda, J	Heras, Santiago de las	107	28

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS

ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Martín Recuerda, J	Monleón, José	169	8
Martín, Carlos	Martín Bermúdez, Santiago	327	77
Martín, Tomás	Primer Acto	321	
Martínez, Gilberto	Primer Acto	235	34
Matilla, Luis	Heras, Santiago de las	145	7
Matute, Juan	Trancón, Santiago	242	
Mayorga, Juan	Fernández, José Ramón	280	54
Mayorga, Juan	Mateo, Nieves	326	63
Memet	García-Muñoz, Ch.	156	68
Menéndez, Natalia	Primer Acto	340	
Mereer, David	Monleón, José	136	28
Michel, Julio	Primer Acto	338	
Miller, Arthur	A. M.	61	6
Miras, Domingo	Serrano, Virtudes	247	13
Miró, Josep	Cabrera, Carles	334	8
Molina Foix, Vicente	Espinosa, Carlos	246	66
Molina, Celia de	Losa, Carmen	346	
Molina, Luis	Equipo CELCIT	190	154
Momalovic, Vladimir	J. B.	128	39
Moreno, Alicia	Reiz, Margarita	275	7
Muñoz, Juan	Noverol, Ángeles	246	125
Murillo, Miguel	Primer Acto	321	
Narros, Miguel	Armada, Alfonso	206	33
Narros, Miguel	Medina, Miguel	217	29
Narros, Miguel	Piña, Begoña	231	101
Nieva, Francisco	Heras, Santiago de las	143	6
Novo, Nancho	Primer Acto	219	22
Olmo, Lauro	Fernández Santos, Ángel	102	33
Olmo, Lauro	Primer Acto	43	13
Onnetti, Antonio	Gómez, Rosalía	272	88
Onnetti, Antonio	Monleón, Ángela	343	
Ontañón, Santiago	Monleón, José	229	120
Ortega, José	Primer Acto	326	13
Ortiz de Gondrá	Pallin, Yolanda	274	75
Oscar, Marian	Primer Acto	338	
Papas, Irene	Primer Acto	291	
Pasqual, José	Bodelon, Luis	261	32
Pasqual, Lluís	Miras, Domingo	216	14
Pastor, Juan	Saura, Jorge	285	60
Patricia Chérau	C. Acerete, Julio	66	38
Pavloskye, Eduardo	Monleón, José	223	18

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS			
ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Pérez de la Fuente, Juan Carlos	Marcos, Yolanda	280	38
Pérez Puig, Gustavo	Piña, Begoña	231	103
Pérez, Juan Manuel	Primer Acto	321	
Pericot	Ragué, María José	184	58
Pimenta, Helena	Pascual, Itziar	250	64
Pimenta, Helena	Primer Acto	341	
Pindado, Alfonso	Cuadros, Carlos	244	114
Pindado, Alfonso	Cuadros, Carlos	250	99
Pindado, Alfonso	Pascual, Itziar	255	104
Pinilla	Primer Acto	138	24
Piscator, Erwin	Primer Acto	40	48
Planchon, Roger	Primer Acto	91	70
Planson, Cleade de	Primer Acto	2	
Plaza, José Carlos	Cabal, Fermín	195	7
Plaza, José Carlos	Ladra, David	230	32
Plaza, José Carlos	Primer Acto	215	40
Radrigan, Juan	Monleón, José	217	122
Rapha	Primer Acto	138	24
Rebollo, Pedro	Martín Bermúdez, Santiago	327	77
Reyes, Carlos José	Monleón, Ángela	253	9
Richart, Rafael	Primer Acto	2	
Riera, Alfonso	Guarinos, Virginia	244	22
Ripoll, Laila	Henríquez, José	310	
Ripoll, Laila	Pascual, Itziar	346	
Robles Piquer, Carlos	Primer Acto	106	8
Rodríguez García	Henríquez, José	285	15
Rodríguez Mendez, JM.	Pedrero, Paloma	256	6
Rodríguez, Orlando	Equipo CELCIT	190	154
Ronconi, Lucan	Monleón, José	126	71
Rosencof, Mauricio	Monleón, Ángela	255	64
Rubiano, Fabio	Sierra, León	306	
Ruggiero, Ángel	Armiño, Mauro	227	24
Ruiz Pastor, Álex	Primer Acto	335	139
Ruiz Pastor, Álex	Primer Acto	340	
Ruiz Ramón, Francisco	Monleón, José	202	45
Ruiz, Carlos	H. J.	282	68
Ruiz, Raúl	Sadowska Guillon, Irene	315	
Sa	Primer Acto	144	6
Saavedra, Inés	Simón, Adolfo	330	157
Saddiki	Primer Acto	266	17
Sanchís Sinisterra, J.	Primer Acto	273	29

RELACIÓN DE ENTREVISTAS EN PRIMER ACTO POR PERSONAJES ENTREVISTADOS			
ENTREVISTADO	ENTREVISTADOR	Nº P.A.	Pg.
Sancho, Asunción	Primer Acto	2	
Sartre, Paul	Tynan, Kenneth	35	3
Sastre, Alfonso	Monleón, Ángela	230	40
Savary, Jerome	Romero, Vicente	159	61
Savater, Fernando	Monleón, José	221	12
Scaparro, Maurizio	Villán, Javier	243	
Schumacher, Erns	Primer Acto	234	98
Sfeir, Dahd	Carrión, Mercedes	334	76
Sierra, Juan	Primer Acto	91	64
Sirera, Rodolf	Monleón, José	168	57
Smeliansky, Anatoli	Primer Acto	234	92
Spliu, Salvador	Gubern, Román	60	13
Spliu, Salvador	Gubern, Román	214	26
Stalff, Kive	Monleón, José	220	104
Stavkin, Víctor	Siliunas, Anna	239	56
Strasberg, John	Primer Acto	188	41
Strehler	Primer Acto	220	32
Strehler	Primer Acto	234	8
Sttau, L.	Monleón, José	123	30
Tamayo, José	Coterillo, M.	139	20
Torre, Claudio de la	Primer Acto	2	
Torrente Ballester	Martínez Ferrol, M.	223	23
Torriente, Alberto Pedro	Monleón, José	255	97
Vallejo, Alfonso	Medina, Miguel	205	75
Vargas Llosa	Monleón, José	221	25
Vasillev, Anatoli	Monleón, José	239	48
Veiga, Manuel	Ragué-Arias, María José	273	53
Vera, Gerardo	Monleón, José	216	25
Vera, Gerardo	Simón, Adolfo	305	
Villalonga, L.	Adrover, J.	110	22
Villaza, J.	Carrión, Mercedes	331	159
Viviescas, Víctor	Monleón, Ángela	254	97
Viviescas, Víctor	Primer Acto	235	34
Wester	Lores, M.; Monleón, José	140	33
Wilson, R.	F. N.	132	46

Fuente: Elaboración propia.

10.3.- ESTUDIO DE LAS PRINCIPALES TIPOLOGÍAS DE LAS ENTREVISTAS EN *PRIMER ACTO*

La entrevista forma parte de la estructura de contenidos de la revista *Primer Acto* desde sus primeros números en el año 1957. En su largo recorrido han sido entrevistados actores, autores, directores, etc. dejando en esta publicación sus opiniones, críticas y sugerencias sobre la actividad teatral.

Al fin de ofrecer una breve muestra de estas entrevistas he seleccionado algunas que me han parecido de cierto interés y que representan una buena muestra de las tipologías de entrevistas

En el número 167 de esta revista, correspondiente al mes de abril de 1974, páginas 4-13, publica José Monleón, director de *Primer Acto*, una entrevista al dramaturgo Antonio Buero Vallejo en la que, con motivo del estreno de su obra *La Fundación*, le realiza una entrevista de las denominadas “de perfil o de personalidad” en la que el objetivo que persigue el entrevistador es presentar al personaje más que a sus obras. Así, el entrevistador intenta descubrir la interioridad del entrevistado recurriendo, incluso, a preguntas de carácter muy personal. Tal es el caso de la pregunta que le formula a la mitad de la entrevista:

“Al leer tus datos biográficos, descubrimos un hecho terrible de que no se había hablado hasta ahora. Se sabía que tú eras uno de los que perdieron la guerra y que, en 1939, fuiste condenado a muerte. (...) Lo que no se había divulgado es que a tu padre lo asesinaron en Madrid durante la guerra civil. (...) Me pregunto si bastantes de las cosas que nos has dicho en la entrevista, por ejemplo, no nacen de aquella experiencia”.

A lo que Buero Vallejo responde:

“Voy a contestar a esto, puesto que me lo preguntas; pero me sigue pareciendo un tema espinoso, no ya porque roce personalmente mi sensibilidad, que por supuesto la roza, sino porque tengo hartazgo comprobado que ese asunto casi siempre se interpreta mal. (...) Efectivamente, ese tipo de experiencias han matizado en gran medida el conjunto de mis reflexiones personales a lo largo de todos estos años. Porque esas son cosas que un hombre sensible recuerda siempre”.

En la entrevista de semblanza se hace especial énfasis en describir la biografía del personaje entrevistado mediante preguntas que motiven la descripción, por parte del entrevistado, de sus vivencias a través de

recuerdos, anécdotas, sensaciones, etc. En este apartado de tipología de este género periodístico podría incluirse la entrevista realizada por Ángela Monleón, miembro del Consejo de Redacción de *Primer Acto*, en cuyo número 255, de septiembre-octubre de 1994, páginas 64-69, publica una entrevista con el dramaturgo uruguayo Mauricio Rosencoff, en la que, aparte de algunas preguntas obligadas sobre su obra, centra su cuestionario en conocer la relación de Rosencoff con España: “Nuestro país ha sido, para ti, un viejo compañero. ¿Cuándo comienza esa amistad?”, “Y regresaste en el 87. ¿Cómo encontraste el país? Habían pasado veinte años...”. Asimismo, la entrevistadora muestra su interés por conocer la posición política de Mauricio Rosencoff mediante una “ingeniosa” pregunta: “¿Qué se le cayó a Mauricio Rosencoff con la caída del Muro?”

Existe una figura híbrida de la entrevista que se encuentra en un género periodístico indefinido en el que existen elementos de la rueda de prensa, de una entrevista de opinión, de un debate entre especialistas, etc. Puede servir de referencia a esta tipología la entrevista a Max Aub publicada en el número 130 de *Primer Acto*, de marzo de 1971, en las páginas 44-51. La primera novedad que aporta es que está realizada por dos entrevistadores: Ricardo Domenech y José Monleón. Por otra parte, no existe casi ninguna pregunta directa al entrevistado sino que es un intercambio de opiniones en torno a las artes escénicas, la obra de Max Aub, nuevas corrientes del teatro actual, etc. En bastantes ocasiones las intervenciones de los entrevistadores ocupan más espacio que las “respuestas” del entrevistado. En una de sus intervenciones, Max Aub compara su trayectoria teatral con lo que define como “teatro-periódico”. “Es decir, que empezara con los anuncios en primera plana, el anuncio de los nacimientos y las defunciones, para acabar con los anuncios de las compañías mercantiles más importantes del país de una sociedad de consumo”.

Una de las formas redaccionales de la entrevista más utilizadas en las publicaciones especializadas en información cultural suele ser la “entrevista informativa”, en la que prima, sobre todo, la comunicación de actualidad respecto a estrenos de obras teatrales o cinematográficas, presentaciones de obras literarias, inauguraciones de exposiciones, etc. El objetivo fundamental de este tipo de entrevistas es transmitir a los receptores las informaciones y datos necesarios para su conocimiento de

esa creación cultural. En *Primer Acto* abunda este tipo de entrevistas, por lo que resulta difícil seleccionar una de ellas. Por ello, he elegido una al azar con el objeto de analizar este formato periodístico. Se trata de una entrevista realizada a la actriz Nuria Espert y publicada en las páginas 36 y siguientes del número 113 de *Primer Acto*. El motivo de la realización de esta entrevista es dar a conocer el estreno de la obra “Las criadas”, del dramaturgo francés Jean Genet, en el teatro Fígaro de Madrid en octubre de 1969. La primera circunstancia destacable es que se trata de una entrevista anónima ya que no aparece el nombre del entrevistador, al que se le sustituye por las siglas P.A., que debemos traducir por *Primer Acto*. La intencionalidad informativa se plantea desde el inicio: “La primera pregunta sería, ¿qué representa *Las criadas* dentro de tu trabajo como actriz, dentro de tu carrera y como titular de una compañía española?”. A continuación hay una serie de consideraciones laudatorias respecto al trabajo teatral realizado por Nuria Espert que, amparado por las siglas P.A., formula el o los entrevistadores en plural: “Consideramos que en todos tus últimos espectáculos existe una clara coherencia muy difícil de sostener entre nosotros”. “Estimamos que hay un punto muy importante en tu evolución teatral”. “Entendemos que eres una de las primeras actrices españolas que está intentando, progresivamente, que su trabajo no esté definido únicamente por sus interpretaciones, sino por las significaciones generales, por el compromiso que tiene la obra respecto del público”. “Consideramos que esta actitud cultural en una primera actriz es una cosa bastante nueva dentro del teatro español y enormemente importante”.

La respuesta de Nuria Espert a este tipo de consideraciones se reduce, en muchas ocasiones, a breves asertos como “Sí, sí”, “Claro, claro”, “Cierto”, etc. Casi al final de la entrevista, se atreve el entrevistador anónimo a formular lo que autodefine como “pregunta importante”: “Dentro de tu proceso de formación total y de creciente responsabilización en el marco general de la sociedad española, hay una pregunta importante: ¿por qué no hay autores españoles en tu repertorio?” Finalmente, el entrevistador, aunque quiere seguir en el anonimato, no se resiste a dejar constancia de los elementos circunstanciales de la entrevista especificando el lugar, el día y el medio con el que se realizó: “(Entrevista tomada a magnetofón en el camerino de Nuria Espert del Teatro Fígaro. Madrid, 18 de octubre de 1969)”.

Otra de las modalidades de este género periodístico es la denominada “entrevista interpretativa” en la que se da mayor énfasis a la forma de realizar la entrevista que al propio contenido de la misma. En este tipo de entrevista juega un papel destacado el propio entrevistador, por lo que también suele denominarse esta modalidad como “entrevista creativa”, dando prioridad a la estética del texto. Un ejemplo de esta modalidad lo podemos encontrar en la entrevista realizada por José Monleón al escritor y dramaturgo José Bergamín, y que fue publicada en el número 198, correspondiente a los meses de marzo y abril de 1963. En el inicio de la entrevista se puede observar que nos encontramos ante una entrevista atípica. En primer lugar se hace una detallada contextualización del espacio y el entorno ambiental presentando el “escenario” donde se va a “representar” el “diálogo” entre los dos “personajes” de la “obra”, como si de una puesta en escena se tratase: “Amable, junto a un gato callejero recogido unos días atrás, venciendo el ánimo de no mirar al pasado – “Monleón, tengo tantos recuerdos que, para poder vivir, he de espantarlos como moscas”- Bergamín accede, en su pequeño y hermoso ático de la plaza de Oriente, a que hablemos un poco de él y de la historia del teatro español”. Con larguísimas intervenciones en las que, a veces no se sabe quién es el entrevistado y el entrevistador, se llega a la última fase de este diálogo o encuentro en el que el entrevistador luce sus mejores armas literarias haciendo un extenso recorrido biográfico de Bergamín rompiendo el esquema clásico de realizar el perfil biográfico del entrevistado al inicio de la entrevista. Y, para ir desgranando los datos biográficos, utiliza la figura retórica de la anáfora iniciando cada frase con la preposición “por”: “Su larga vida pasa por la esperanza de la II República, por los días de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, por las páginas de *El Mono Azul*, por...”

Antes de bajar el telón de este diálogo entre Bergamín y Monleón, éste vuelve a recordar la puesta de escena inicial como si de un *flash-black* se tratara:

“El gato callejero nos lleva a hablar de su versión de *La Gatomáquia*. Hasta que, al fin, mandamos la literatura a paseo y nos asomamos a la terraza que, implacablemente, conduce nuestra mirada a otro pedazo de la historia cercana: la plaza de Oriente, el Palacio Real y la Casa de Campo, la de los moros y las canciones de asedio”.

CAPITULO 11

LA CRÍTICA TEATRAL

CAPITULO 11.- LA CRÍTICA TEATRAL

11.1.- PROPIEDADES DE LA CRÍTICA TEATRAL

Las actividades escénicas, no solamente son un medio de comunicación como hemos intentado demostrar en los capítulos anteriores, sino también son objeto informativo para los medios de comunicación, sobre todo a través de las críticas teatrales, actividad esta que ya se realizaba en la antigua Grecia, donde solían celebrarse certámenes teatrales para premiar a la tragedia mejor valorada por los especialistas o críticos.

Los contenidos informativos en torno a la actividad teatral se transmiten a través de distintos géneros o modalidades como las noticias sobre los estrenos y novedades en este campo, la entrevista a directores y actores teatrales, la cartelera de espectáculos, el reportaje sobre la actualidad teatral, etc. Pero el género específico de estos contenidos especializados es la crítica teatral.

11.1.1. Conceptos

Una de las definiciones más elaboradas de crítica teatral es la realizada por Santiago Trancón (2004, 620) para quien

“la crítica teatral es una interpretación elaborada de una obra teatral. Su objeto es desvelar el contenido y sentido de la obra (del texto y la representación), analizar sus elementos fundamentales para revelar la coherencia, la cohesión, el ritmo y sus valores formales, estéticos (el trabajo de interpretación, la construcción del espacio y el tiempo, etc.) Si la obra no está lograda, la crítica deberá manifestar y demostrar su falta de coherencia, de cohesión y ritmo, sus desaciertos formales. Para todo ello necesitará definir el tema de la obra, hacer una interpretación del mismo, cómo se muestra y articula a lo largo de la obra”.

Desde una visión más semiológica, Vitas Siliuna (1995, 43), define la crítica teatral como “una parte de la disciplina científica llamada teatrología (...). Podemos hablar sobre teatrología y crítica teatral de un modo científico solamente teniendo en cuenta la diferencia básica que existe entre ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura. (...) Esto significa que, a diferencia de la ciencia de la naturaleza, que aspira a una

visión unificada, en la ciencia de la cultura son propias e inevitables las visiones diversificadas. Y la crítica teatral no solamente puede, sino que debe tener diferentes puntos de vista racionales además de diferentes puntos de vista artísticos”.

11.1.2.- El crítico teatral

La labor informativa sobre la actualidad teatral exige al periodista especializado unos determinados conocimientos en torno a la historia, las propiedades, la técnica del arte escénico, etcétera. Medina Vicario (1976, 311) señala que “el crítico es, ante todo, un especialista, un estudioso cuyo saber debe ofrecernos la oportunidad de ampliar y enriquecer nuestros criterios teatrales”. Por su parte, Eduardo Márceles (1990,25) señala que el crítico teatral debe “ser un testigo participante que está dispuesto a compartir sus reflexiones con un amplio público para estimular su participación en el fenómeno teatral”.

Asimismo, Nicolás González (1966,432) considera que el periodista especializado en crítica teatral debe contar con las siguientes cualidades:

1. La crítica en el periódico debe ser fielmente informativa.
2. Ha de responder en sus juicios a una preceptiva o a un criterio elaborado del crítico de manera que no quede a merced del impresionismo o del humor del momento.
3. Ha de ser positiva, ante todo, resaltado los valores de primer orden, y después, por contraste, los negativos.
4. Ha de ejercerse con ecuanimidad de tono y absoluto respeto a las personas, y desarrollarse con estilo preciso y ágil.

Por su parte, Luciano García (1988) destaca las principales cualidades que debe poseer el crítico teatral, y que resume en las siguientes:

1. Rigor intelectual.
2. Objetividad.
3. Huida del paternalismo.
4. No a la crítica elusiva.

5. Independencia absoluta.

11.1.3.- Heurística

Para desarrollar con suficiente objetividad y profesionalidad su tarea el crítico teatral debe contar con unas fuentes informativas suficientemente válidas y especializadas. Entre dichas fuentes hay que señalar, en primer lugar a los propios emisores de la información teatral, entre los que se encuentran el guionista, el director, los actores, etc. Asimismo, el periodista especializado debe conocer suficientemente el guion de la obra representada.

Las fuentes institucionales sobre información teatral pueden ser de gran utilidad para el periodista especializado en esta materia. En España, el organismo oficial que regula la actividad teatral es el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. La Subdirección General del Teatro es el que, a su vez, regula las actividades del Centro Dramático Nacional (CDN) y de la Compañía Nacional del Teatro Clásico (CNTC). Asimismo, la Generalitat catalana apoya el Teatre Nacional de Catalunya (TNC).

Por otra parte, el periodista de información teatral debe consultar las Asociaciones profesionales de este sector, como la Asociación de Directores de Escena (ADE), la Asociación de Autores de Teatro, la Unión de Actores, la Fundación Autor, etc., así como los diferentes centros archivísticos como el Centro de Documentación Teatral (CDT), el Centro de la Tecnología del Espectáculo, la Red Europea de Centros de Información del Espectáculo, el Museo Nacional del Teatro ubicado en Almagro, etc.

11.1.4.- Características

Las principales características respecto a la información teatral son las siguientes:

1. El público al que va dirigida esta información suele ser minoritario y con amplios conocimientos sobre la actividad teatral.
2. El periodista especializado en esta área debe evitar todo tipo de subjetivismo o partidismo intentando alcanzar la mayor objetividad posible.

3. El crítico teatral debe evitar las filias y fobias a la hora de efectuar una evaluación sobre la obra representada.

El objetivo final de toda representación teatral debe ser el establecimiento de una intercomunicación entre los actores y el público, de tal manera que el mero espectador se convierta en un receptor interactivo, tal como indica J. García Templado (1997, 245):

“El teatro es un espectáculo que prosigue su andadura independiente, aunque de vez en cuando, bien por entrar en situaciones de crisis o por cualquier motivo se convierte en tema de actualidad, una actualidad que es, además sensacionalista, debido al apasionamiento del público que se identificaba con sus representaciones y sus actores”.

Entre las funciones que debe desempeñar el crítico teatral se encuentra la tarea formativa y educativa mediante la aportación de los datos necesarios para una mejor comprensión de la obra representada.

11.1.5.- Técnicas redaccionales.

Muchas son las técnicas redaccionales elaboradas sobre la crítica teatral. En primer lugar, debe realizarse una contextualización histórica respecto al momento en el que se sitúa la obra. Así mismo conviene especificar el género dramático en el que se enmarca la obra. Por otra parte, el cronista debe aportar los datos necesarios respecto a la producción teatral del autor de la obra, así como la ubicación de dicha obra respecto a sus anteriores textos teatrales. No debe olvidar el crítico teatral situar la representación, no solamente desde el aspecto de actuación de los actores, sino también respecto a otros elementos técnicos como la escenografía, la ambientación, la música, etc.

Las clasificaciones sobre la crítica teatral son amplias y diversas. Así, para Luisa Santamaría (1990, 153), la información teatral puede catalogarse teniendo en cuenta el medio en el que se difunde. En primer lugar, se encontrarían los estudios y ensayos sobre la actividad teatral publicados en medios de carácter académico y de investigación. El segundo lugar, correspondería a las revistas de información general en las que se publican noticias relativas a la actividad escénica. Las publicaciones especializadas en informaciones teatrales ocuparían el tercer lugar, correspondiendo el cuarto lugar a los libros especializados en temas teatrales. Finalmente, el

quinto lugar se asignaría a las informaciones teatrales en los diarios de información general.

En este apartado conviene delimitar las características de tres géneros periodísticos que tienen unos cometidos bastante afines. Me refiero a la crítica, la reseña y la crónica. La crítica tiene una función valorativa de la obra cultural analizada. Normalmente está realizada por periodistas especializados en la materia objeto de la crítica y suelen ir firmadas para ofrecer así una garantía de fiabilidad de los contenidos. La reseña tiene un carácter más descriptivo que valorativo. La crónica, sin embargo, es más informativa y narrativa ya que centra su contenido textual en la narración de un hecho noticioso.

Hay que tener en cuenta que, tal como subraya Francisco Rodríguez Pastoriza (2006, 157),

“la crítica constituye uno de los géneros más difíciles del periodismo cultural por sus exigencias de rigor y conocimiento del tema que se juzga (la propia palabra ‘crítica’ deriva del griego *kriticós*, ‘que juzga’) y un ejercicio de objetividad en relación con los intereses y valores objetivos y subjetivos de su autor. La crítica es un ejercicio de exégesis, de interpretación de la producción cultural y al mismo tiempo de valoración de esa producción y, consecuentemente, de recomendación o descalificación”.

En definitiva, a través de la crítica teatral se debe aproximar los significados entre el crítico y el lector ya que, según el semiólogo francés R. Barthes (1983, 75):

“la crítica no busca la verdad de la obra, el fondo, la traducción verdadera o exacta, porque ‘el fondo’ es el sujeto mismo, es decir, una ausencia: toda metáfora es signo sin fondo, es ese lejano del significado lo que el proceso simbólico, en su profusión, designa: el crítico sólo puede continuar las metáforas de la obra, no reducirlas: una vez más, si hay en la obra un significado ‘oculto’ y ‘objetivo’, el símbolo no es más que eufemismo, la literatura no es más que disfraz y la crítica no es más que filología”.

11.1.6.-Tipología de la crítica teatral.

Entre los diversos modelos de crítica teatral, destacamos el propuesto por Rafael Llano (2008, 546):

“1.- Autor del texto, que puede ser un dramaturgo veterano, ‘consagrado’, o un autor novel. En el primer caso, la crítica tendrá que abordar cómo se inscribe este texto en su obra, qué relación guarda con su trayectoria anterior, etc. En el segundo caso: cuál ha sido su “prometedora trayectoria”: qué premios ha recibido, sus éxitos locales, etc. Si se trata de textos del repertorio universal, deben consultarse obras de referencia, algún experto, puestas en escena anteriores (“históricas”, etc.)

2.- Crítica de la estructura de la obra:

2.1.- Historia que se cuenta

2.2.- Cómo está estructurada (actos y escenas): clímax y desenlace.

2.3.- Número y condición de los personajes o caracteres principales: valoración general de los personajes secundarios.

2.4.- Diálogos, propiedades del lenguaje.

3.- Valoración de la eficacia del espectáculo:

3.1.- Dirección de escena, Responsable de la misma.

3.2.- Condiciones del teatro para albergar esa puesta en escena. Escenografía.

3.3.- Interpretación: actores principales, su trayectoria. Valoración de los secundarios.

3.4.- Otros elementos: luminotecnia, sonido, decorados, vestuario, maquillaje, etc.”

En las críticas teatrales de *Primer Acto* suelen cumplirse, con bastante frecuencia, las características de la crítica de teatro descritas por Rafael Llano (2008, 546), como puede apreciarse en el siguiente ejemplo tomado de la crítica de Ricardo Domenech a la obra de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Juan Antonio Bardem, y publicada en *Primer Acto*, número 50, páginas 14 a 16.

Cuadro nº 17. Características de la crítica teatral, según Rafael Llano, aplicadas a la crítica de “La casa de Bernarda Alba”

CARACTERÍSTICAS DE LA CRÍTICA TEATRAL		
Característica	Ejemplo	Ubicación
Autor del texto	“Cuando se tiene en cuenta que esta obra fue escrita a los 38 años, se ve con mayor claridad todo lo que el teatro español ha perdido con García Lorca”.	Final 1er párrafo
Historia que se cuenta	“Sea como fuere, es Adela quien se rebela, y este acto de rebeldía, aunque desemboque en un final desdichado – el suicidio de Adela [...]– basta para derrumbar los principios que forman el mundo de Bernarda”	Inicio 5º párrafo
Estructura	“Esta colisión Bernarda-Adela no adquiriría toda su dimensión trágica sin la presencia de las otras hermanas, las cuales muestran toda una escala de sumisión, todo un proceso de enajenación”	Inicio 5º párrafo
Personajes	“Debemos destacar también a Julieta Serrano -en el personaje de Adela-, a Alicia Hermida en el de Martirio- y a Montserrat Julió- en el de Magdalena-.”	Mitad 8º párrafo
Diálogos, propiedades del lenguaje	“Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad, o, por mejor decir, de ausencia de libertad, y ello mediante esta colisión entre el mundo de Bernarda[...] y el mundo de Adela”	Final 4º párrafo
Dirección de escena	“Quiero alabar el excelente trabajo realizado por Juan Antonio Bardem, quien hizo un montaje sobrio, realista, directo de la obra”.	Inicio 7º párrafo
Escenografía	“Nos parece que este tipo de montaje elegido por Bardem es el que de una manera más clara y precisa puede expresar la significación última del drama”.	Inicio 7º párrafo
Interpretación	“La interpretación fue, en conjunto, buena. Debemos destacar de manera particular a Cándida Losada en el papel de Bernarda”.	Inicio 8º párrafo
Otros elementos	“Característica muy especial del montaje de Juan Antonio Bardem fue también una gran atención a los valores plásticos, pero conjugados siempre dentro de la máxima sencillez”.	Final 7º párrafo

Fuente: Elaboración propia

11.2.- LA CRÍTICA TEATRAL EN *PRIMER ACTO*

11.2.1.- Estudios sobre la crítica teatral en *Primer Acto*

La revista *Primer acto*, especializada en la actividad teatral, no podía ser ajena a un tema de tanta relevancia en el ámbito de las artes escénicas como es la crítica teatral. En el número 1 de la revista aparece ya la sección “Crítica teatral” firmada por R. Pérez de Ayala. A partir de entonces continúa esta sección bajo distintos rótulos como “Notas críticas”, “Sección crítica”, “Crítica”, etc., correspondiendo la redacción de las mismas a distintos colaboradores destacando, sobre todo, los críticos José Monleón, Ángel Fernández Santos, Ricardo Domenech, Ricardo Salvat, etc.

La crítica teatral es de tanta relevancia para esta publicación especializada que dedicó una de sus separatas a este asunto. Concretamente, nos estamos refiriendo al número 222, correspondiente a los meses de Enero y Febrero de 1988. En esta separata se recogen las intervenciones de los participantes en el debate sobre la crítica teatral, celebrado en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, el 22 de Febrero de 1988, dentro del ciclo “Los grandes temas del teatro español”. Los participantes en este debate fueron José Monleón, director de la revista *Primer Acto*, Miguel Narros –director del Teatro Español, Guillermo Heras –director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas–, el director de escena Gerardo Malla, la actriz Gemma Cuervo, el autor Sebastián Junyent, el productor Juan José Seone y los críticos teatrales Enrique Centeno y Lorenzo López Sánchez.

El crítico López Sánchez reconoce en este debate que, a pesar del esfuerzo que haga el crítico por ser lo más objetivo posible, siempre aporta a su comentario su circunstancia, su personalidad, su cultura, su información y sus criterios estéticos por lo que no se puede caer en la trampa de un planteamiento maximalista de objetividad o subjetividad.

Por su parte, José Monleón considera que hay que olvidar que la crítica deba ser objetiva, lo que hay que intentar es que el crítico muestre, desde el inicio su posición ideológica y, desde este punto de partida, debe justificar su crítica con argumentos válidos. El director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Guillermo Heras, manifiesta que él eliminaría de la crítica teatral determinas actitudes como

“el paternalismo, el insulto y la crueldad, la autosuficiencia, el desconocimiento de la práctica escénica, el desprecio por el discurso teatral no compartido, la obviedad elevada a la categoría de axioma, la definición estética en un sólo gusto, la falta de permeabilidad ante los nuevos lenguajes, la falta de rigor para analizar los diferentes elementos que configuran el espectáculo y el desconocimiento del sistema de producción del espectáculo criticado”.

La crítica teatral ha sido objeto de estudio para el equipo directivo de *Primer Acto*, no solamente en la publicación de esta separata especializada en el tema de la crítica teatral, sino que esta revista ha propiciado y ha participado activamente en la organización y desarrollo de diversos encuentros de estudiosos de esta faceta de la actividad teatral. Así, del 10 al 12 de septiembre de 1993, junto con la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, *Primer Acto* colaboró en la organización del seminario internacional “Las armas de la crítica”, celebrado en Querétaro (México).

Asimismo, otra plataforma de estudio sobre la crítica teatral auspiciado por *Primer Acto* ha sido la organización del Seminario Internacional sobre la crítica celebrado en Bogotá (Colombia) en 1994.

11.2.2.- Principales críticas teatrales en *Primer Acto*

En el cuadro adjunto se recogen las principales críticas teatrales publicadas en la revista *Primer Acto* durante estos 348 números de existencia. Se han realizado dos cuadros, uno ordenado alfabéticamente por el autor de la crítica y otro ordenado alfabéticamente por el autor de la obra criticada. En cada uno de los cuadros se especifican los siguientes elementos: la obra criticada, el autor de esa obra, el autor de la crítica realizada, el número del *Primer Acto* en el que aparece esa crítica y la página donde se puede localizar. En total, se han incluido en este apartado ochenta y ocho críticas. La mayor parte de críticas hacen referencia a obras de actualidad. Sin embargo, también se analizan obras clásicas como *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, *Hamlet* de William Shakespeare, *Yerma* de García Lorca, etc. El mayor número de críticas están realizadas por José Monleón, Ricardo Domenech, Fernando Herrero y M. Pérez Coterillo.

Cuadro nº 18. Relación de críticas en Primer Acto por orden alfabético de críticos.

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN PRIMER ACTO POR ORDEN DE CRÍTICOS				
AUTOR DE LA CRÍTICA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA OBRA	Nº P.A.	Pg.
Alonso, José Luis	<i>La enamorada del rey</i> <i>La cabeza del bautista</i> <i>La rosa de papel</i>	Valle Inclán, R. M ^a del	82	28
Amestoy Eguiguren, I.	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Fernán-Gómez, F.	195	4
Balel, Jesús	<i>La Malquerida</i>	Benavente, Jacinto	176	53
Benito González, C.	<i>Alfa-Beta</i>	Whitehead, Ted	167	57
Cantieri, Giovanni	<i>Hamlet</i>	Shakespeare, William	15	60
Capmani, Aurelia	<i>Tirant lo Blanc</i>	Martorell, Joanot	219	64
Casali, Renzo.	<i>Historia de una escalera</i>	Buero Vallejo, A	96	63
Casona, Alejandro	<i>Los verdes campos del edén</i>	Gala, Antonio	51	29
Comediants	<i>Non plus ultra</i>	Comediants	163-164	95
Cornago, Oscar	<i>La trilogía lírica de Carlos Marquerie</i>	Marquerie, Carlos	324	125
Coterillo, Moisés	<i>La muerte de Danton</i>	Buchner, George	154	67
Custodio, Álvaro	<i>La barraca</i>	Blasco Ibáñez, V.	149	63
De la Hera, Alberto de la	<i>La nueva fierecilla domada</i>	Guerrero Zamora, J.	179	74
Domenech, Ricardo	<i>El concierto de san Ovidio</i>	Buero Vallejo, A	38	14
Domenech, Ricardo	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	García Lorca, F.	50	14
Domenech, Ricardo	<i>Luces de Bohemia</i>	Valle Inclán, R. M ^a del	28	17
Domenech, Ricardo	<i>Los árboles mueren de pie</i>	Casona, Alejandro	49	20
Domenech, Ricardo	<i>El zapato de raso</i>	Claudel, Paul	64	
Domenech, Ricardo	<i>Los físicos</i>	Dürrenmatt, F.	68	51
Domenech, Ricardo	<i>El sol en el hormiguero</i>	Gala, Antonio	73	47
Domenech, Ricardo	<i>A Electra le sienta el luto</i>	O'Neill, Eugene	70	27
Domenech, Ricardo	<i>El hombre, la bestia y la virtud</i>	Pirandello, Luigi	48	
Domenech, Ricardo	<i>Los inocentes de la Moncloa</i>	Rodríguez Méndez, JM ^a	34	47
Domenech, Ricardo	<i>La celestina</i>	Rojas, Fernando de	69	55
Domenech, Ricardo	<i>El sueño de una noche de verano</i>	Shakespeare, William	50	62
Domenech, Ricardo	<i>Final de horizonte</i>	Martín Iniesta, F.	20	48
Doménech, Ricardo	<i>Los verdes campos del edén</i>	Gala, Antonio	49	52
Doménech, Ricardo	<i>La camisa</i>	Olmo, Lauro	100-101	32

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN PRIMER ACTO POR ORDEN DE CRÍTICOS

AUTOR DE LA CRÍTICA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA OBRA	Nº P.A.	Pg.
Domenech, Ricardo Monleón, José	<i>Empate a dos</i>	Fermaud, Michel	64	57
Domenech, Ricardo Pérez	<i>La muerte de Danton</i>	Buchner, George	154	62
Domenech, Ricardo.	<i>El cerco</i>	Torre, Claudio de la	63	44
E. S.	<i>Milagro en casa de los López</i>	Mihura, Miguel	59	60
E. S.	<i>Mamá con niña</i>	Paso, Alfonso	59	61
Facio, Ángel	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Arrabal, Fernando	74	29
Facio, Ángel	<i>La boda de los pequeños burgueses</i>	Brecht, B	156	22
Fernández Santos, Á. Domenech, Ricardo	<i>La tercera palabra</i>	Casona, Alejandro	58	63
Fernández Santos, Ángel	<i>Un sabor a miel</i>	Delaney, Shelagh	130	68
Fernández Santos, Ángel	<i>Ninette y un señor de Murcia</i>	Mihura, Miguel	56	69
Fernández Santos, Ángel	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	García Lorca, F.	50	17
Fernández-Santos, Ángel	<i>El tragaluz</i>	Buero Vallejo, A.	90	4
Fernández-Santos, Ángel	<i>Las salvajes en puente San Gil</i>	Martín Recuerda	48	24
Gómez Picazo, Elías	<i>Diálogos de la elegía</i>	Gómez-Arcos, A.	54	24
Haro Tecglen, Eduardo	<i>La bella del bosque</i>	Superville, Jules	4	21
Henríquez, José	<i>Guantánamo</i>	Brittain, Victoria Slovo, Gilliam	323	64
Hera, Alberto de la	<i>Nueve brindis por un rey</i>	Salom, J.	177	61
Heras, Guillermo	<i>Terror y miseria del III Reich</i>	Brecht, B.	172	57
Herrero, Fernando	<i>Anillos para una dama</i>	Gala, Antonio	162	67
Herrero, Fernando	<i>Bodas de sangre</i>	García Lorca, F.	174	71
Herrero, Fernando	<i>Donvolpone</i>	Johnson, Ben	173	68
Herrero, Fernando	<i>Misericordia</i>	Pérez Galdós, B.	144	63
Herrero, Fernando	<i>El buscón</i>	Quevedo, F. de	144	64
Herrero, Fernando	<i>Romeo y Julieta</i>	Shakespeare, William	140	68
Hoghe, Raimundo	<i>Hacia mí, una rama, un muro</i>	Bauch, Pina	331	108
J. C. A.	<i>Asalto nocturno</i>	Sastre, Alfonso	59	59
José Monleón	<i>Empate a dos</i>	Fernand, Michel	61	57
Ladra, David	<i>El círculo de tiza caucasiano</i>	Brecht, B	131	70
Ladra, David	<i>Proceso de un régimen</i>	Calvo Sotelo, Luis Emilio	131	70

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN PRIMER ACTO POR ORDEN DE CRÍTICOS

AUTOR DE LA CRÍTICA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA OBRA	Nº P.A.	Pg.
Ladra, David	<i>Tiempo del 98</i>	Castro, Juan Antonio	134	34
Ladra, David	<i>Las criadas</i>	Genet, Jean	115	28
Ladra, David	<i>La pared</i>	Jenilek, Elfriede	318	
Laín Entralgo, Pedro	<i>Las salvajes en puente San Gil</i>	Martín Recuerda	48	21
Llovet, Enrique	<i>Diálogos de la elegía</i>	Gómez-Arcos, A.	54	24
Marquerie, Alfredo	<i>Diálogos de la elegía</i>	Gómez-Arcos, A.	54	24
Martín Bermúdez, S.	<i>Mercado libre</i>	Araujo, Luis	328	158
Monleón, J.	<i>El concierto de san Ovidio</i>	Buero Vallejo, A.	38	5
Monleón, José	<i>Academia de baile</i>	Armiñán, Jaime de	40	52
Monleón, José	<i>Los caciques</i>	Arniches, Carlos	40	52
Monleón, José	<i>El círculo de tiza caucasiano</i>	Brecht, B.	131	69
Monleón, José	<i>La fundación</i>	Buero Vallejo, A.	166	69
Monleón, José	<i>Mito</i>	Buero Vallejo, A.	100	72
Monleón, José	<i>Historia de una escalera</i>	Buero Vallejo, A.	96	62
Monleón, José	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca, P	192	38
Monleón, José	<i>Proceso de un régimen</i>	Calvo Sotelo, Luis Emilio	131	69
Monleón, José	<i>Los justos</i>	Camus, Albert	153	66
Monleón, José	<i>Ejercicio en la noche</i>	Castro, Juan Antonio	134	36
Monleón, José	<i>La gaviota</i>	Chejov, Antón	40	53
Monleón, José	<i>La pancarta</i>	Díaz, Jorge	134	62
Monleón, José	<i>Los comuneros</i>	Diosdado, Ana	169	67
Monleón, José	<i>Bodas de sangre</i>	García Lorca, F.	52	56
Monleón, José	<i>Doña Rosita la soltera</i>	García Lorca, F.	186	26
Monleón, José	<i>Las criadas</i>	Genet, Jean	106	62
Monleón, José	<i>Vivamos un sueño</i>	Guitry, Sacha	51	54
Monleón, José	<i>Oratorio</i>	Jiménez Romero, A.	132	26
Monleón, José	<i>El villano en su rincón</i>	Lope de Vega, Félix	60	43
Monleón, José	<i>Las mujeres sabias</i>	Molière	90	
Monleón, José	<i>Tartufo</i>	Molière	114	65
Monleón, José	<i>El precio de los sueños</i>	Muñiz, Carlos	74	
Monleón, José	<i>Un ligero dolor</i>	Pinter	156	71
Monleón, José	<i>Mañana te lo diré</i>	Saunders, James	96	65
Monleón, José	<i>El apagón</i>	Shaffer, Peter	93	
Monleón, José	<i>Auto de la compadecida</i>	Suassuna, Ariano	65	24
Monleón, José	<i>Castañuela 70</i>	Tábano	125	36
Monleón, José	<i>Lucas de Bohemia</i>	Valle Inclán, R. Mª del	139	18

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN PRIMER ACTO POR ORDEN DE CRÍTICOS

AUTOR DE LA CRÍTICA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA OBRA	Nº P.A.	Pg.
Monleón, José	<i>Águila de Blesón</i>	Valle Inclán, R. Mª del	75	60
Monleón, José	<i>Divinas palabras</i>	Valle Inclán, R. Mª del	28	48
Monleón, José	<i>Cara de plata</i>	Valle Inclán, R. Mª del	95	73
Monleón, José	<i>Tirano Banderas</i>	Valle Inclán, R. Mª del	175	78
Monleón, José	<i>Marat-Sade</i>	Weiss, Peter	102	11
Monleón, José	<i>El precio</i>	Miller, Arthur	118	61
Monleón, José	<i>La madre</i>	Sainz, Hermógenes	134	61
Monleón, José	<i>Intermezzo</i>	Giradoux, Jean	62	46
Monleón, José.	<i>Fedra</i>	Racine, Jean	159	99
Mountasar, Rachid	<i>El cordero y la ballena</i>	Ghazal, Ahmed	319	
Nieva, Francisco	<i>Que gente absurda</i>	Auckbourn, A.	176	54
Nieva, Francisco	<i>Mary D'Ous</i>	Els Joglars	156	4
Nieva, Francisco	<i>Así que pasen cinco años</i>	García Lorca, F.	182	36 40
Nieva, Francisco	<i>La moscheta</i>	Ruzante	168	50
Nieva, Francisco	<i>Marat-Sade</i>	Weiss, Peter	102	16
Oliva, César	<i>Así que pasen cinco años.</i>	García Lorca, F.	182	40
Pérez Coterillo, M.	<i>Un hombre puro</i>	Calvo Sotelo, J.	162	66
Pérez Coterillo, M.	<i>Non plus ultra</i>	Comediants	155	19
Pérez Coterillo, M.	<i>Eslava 101</i>	Escobar, Luis	138	74
Pérez Coterillo, M.	<i>A dos barajas</i>	Martín Descalzo, JL.	149	67
Pérez Coterillo, Moisés	<i>Yerma</i>	García Lorca, F.	143	72
Pérez Coterillo, Moisés	<i>Quejío</i>	Jiménez Romero, A. y Távara, S	144	33
Quinto, José Mª de	<i>Un sabor a miel</i>	Delaney, Shelagh	17	20
Rodríguez Sanz, G.	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Arrabal, Fernando	74	26
Salvat, Ricardo	<i>Primera historia d'Esther</i>	Espriu, Salvador	78	4
Sastre, Alfonso	<i>El tintero</i>	Muñiz, Carlos	20	3
Schröeder, Juan Germán	<i>Primera historia d'Esther</i>	Espriu, Salvador	37	67
Sesma, Manuel	<i>Cuarto menguante</i>	Rodrigo, Antonio F.	325	26
Soto, Vicente	<i>Yerma</i>	García Lorca, F.	145	67
Torrente Ballester, Gonzalo	<i>Divinas palabras</i>	Valle Inclán, R. Mª del	28	3
Urdeix, Josep	<i>Al vostre gust</i>	Shakespeare, W.	201	113
Yndurain, Domingo	<i>La hija del aire</i>	Calderón de la Barca, Pedro	190	21

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN PRIMER ACTO POR ORDEN DE CRÍTICOS				
AUTOR DE LA CRÍTICA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA OBRA	Nº P.A.	Pg.
Yndurain, Domingo	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca, Pedro	192	36
Yndurán, D.	<i>Luces de Bohemia</i>	Valle Inclán, R. Mª del	205	44

Fuente: Elaboración propia

QUINTA PARTE

CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

CONCLUSIONES

Después de la investigación llevada a cabo, he establecido las siguientes conclusiones:

1. *Primer Acto* es un referente indiscutible de la información especializada en Teatro, teniendo en cuenta no solo la solidez de su recorrido en el panorama informativo especializado español, sino también por sus aportaciones específicas que solo un medio de especialización puede ofrecer a este capítulo de la información cultural.
2. Entre las aportaciones que ha realizado esta publicación al arte escénico, tanto en España como en Latinoamérica, podemos destacar: una importante apertura de un espacio de debate y análisis sobre la actividad teatral, la difusión de obras teatrales de vanguardia dentro de un espacio temporal de oscurantismo en la España franquista y la utilización de esta plataforma mediática para dar a conocer la producción teatral de dramaturgos silenciados por las instituciones culturales oficiales.
3. Podemos reconocer a la actividad teatral como *un* medio de comunicación en sí mismo, ya que dispone de los elementos fundamentales de todo medio de comunicación, como son la difusión de un mensaje debidamente codificado por los sujetos emisores y dirigido a un público receptor a través de unos determinados canales físicos, psicológicos, textuales,

kinésicos, etcétera, tal como se planteaba en las hipótesis específicas

4. Los responsables de esta publicación, titulada como “Cuadernos de investigación teatral”, priorizan el estudio e investigación del arte teatral frente a un tratamiento meramente informativo de actualidad, como se deduce del estudio y las valoraciones de los principales temas tratados en las 31 separatas publicadas por *Primer Acto*.
5. Teniendo en cuenta el estudio realizado en esta tesis, podemos definir la información sobre temas teatrales como una parcela de la especialización periodística dentro del área de la información especializada en contenidos culturales, tras la aplicación de los parámetros considerados para establecer la pertinencia de un determinado contenido como comunicación especializada
6. Se puede comprobar que a lo largo de estos casi sesenta años de existencia de esta revista especializada se han publicado los textos teatrales de los principales dramaturgos españoles y extranjeros, con especial tratamiento de los autores de vanguardia. La elección de la publicación de la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en el primer número de *Primer Acto* era ya una clara demostración de la tendencia vanguardista del equipo directivo. Todo ello, se puede ver tras la catalogación de los 460 textos teatrales publicados por *Primer Acto* desde su aparición en el año 1957

hasta el número 348 recientemente publicado, en el mes de junio de 2015.

7. Entre los distintos géneros periodísticos más habituales en la comunicación teatral, la revista *Primer Acto* suele utilizar preferentemente la crítica y la entrevista, como se deduce de los resultados obtenidos en nuestra investigación. La crítica se centra, fundamentalmente, en los principales estrenos teatrales, tanto en España como en el extranjero, así como en Festivales nacionales e internacionales. Esta revista cuenta, desde sus inicios, con una sección dedica a la crítica teatral.
8. Asimismo, *Primer Acto* utiliza con asiduidad el género de la entrevista centrada, fundamentalmente, en autores teatrales, directores, actores, etc. En total, se han clasificado 312 entrevistas, siendo el dramaturgo Antonio Buero Vallejo el que cuenta con mayor número de entrevistas, con un total de siete.
9. Se constata, en la presente investigación, la necesidad de la existencia de medios de especialización teatral que canalicen una información cultural en teatro, que de otro modo no puede ser tratada con la profundidad y transcendencia que merece. Esto, además, abarcando, no solo la actualidad de los estrenos y de los protagonistas, sino la realidad sociocultural en su más amplio sentido de la palabra.
10. La presencia de la revista *Primer Acto* en el panorama mediático español desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad, garantiza un espacio

de cierta libertad para el desarrollo de la actividad teatral durante toda su trayectoria y, en especial, en los años sesenta y setenta y muestra su implicación en la realidad sociopolítica española.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1991). *Primer Acto. 30 años. Antología e Índices*. Centro de Documentación Teatral. Madrid.

AAVV. (1993). *Comunicación social y poder*. Editorial Universitas, S.A. Madrid

AA.VV. (1999). *Primer Acto. Historia, antología e índices 1987-1998*. Centro de Documentación Teatral. Madrid.

Acevedo, C. M. (1996): “La cultura, una parcela para periodistas especializados”, *Revista de Estudios de Comunicación (Komunikazio Ikasketen Aldizkaria)*. Abendua,

Arias, F. (2007) *Metodología de la Investigación*. Trillas. México

Armañanzas, Emy (1996). “La cultura, una parcela para periodistas especializados”, en *Revista Zer*. Diciembre de 1996.

Augusto, C. (2006). *Metodología de la investigación*. Pearson. México

Austin Milán, Tomás R. (2000). “Para comprender el concepto de cultura”, en UNAP *Educación y desarrollo*, Año 1, nº 1, marzo 2000, de la Universidad Arturo Prat. Chile

Barei, Silvia N. (1999): “Periodismo cultural: crítica y escritura”, en: *Revista Latina de Comunicación Social*, número 23, de noviembre de 1999, La Laguna (Tenerife).

Barnlund, D. C. (1970). "A transactional model of communication", en C. D. Mortensen (Eds.), *Communication theory*. New Brunswick. New Jersey

Barthes, Roland (1983). *Imperio de los Signos*. trad. Richard Howard, Nueva York: Hill y Wang.

Berenguer Castellary, Ángel (1992): "El teatro y la comunicación teatral", en *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 1. Universidad de Alcalá de Henares.

Bermúdez, M. (1998) "Suplementos culturales y rentabilidad", *Chasqui* nº 63, Septiembre de 1998

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo, S. A. Argentina, (Versión digital).

Boves, María del Carmen (1997). "Posibilidades de una semiología del teatro", en *Teoría del teatro*. Arco, Madrid.

- (1997). *Semiología de la obra dramática*. Editorial Arco/Libros. Madrid.

- (2004). "Teatro y Semiología", en *Arbor* nº 600-700, Madrid. Boves, Brook, P. (1994). *La puerta abierta*. Alba. Barcelona.

Blanco White, José María (1971): *Antología de obras en español*. Labor. Barcelona.

Brook, Peter (1994): *Psychoanalysis and Storytelling*. Wilwy. Blackwell. New Jersey. EE.UU.

Bru de Sala, Xavier (2004). “Teoría de la Crítica”. Suplemento. ‘Culturas’. *La Vanguardia*, 21 de enero a 18 de febrero de 2004

Buero Vallejo, Antonio (1999). *El futuro del teatro y otros ensayos*. Institució Alfons el Magnanim. Diputació. Valencia.

Cabello, Eduardo (1999). *El mercado de revistas en España*. Ariel Comunicación. Barcelona.

Calvo Hernando, Manuel (1998): “Periodismo Cultural, conceptos y problemas”, en *Chasqui*, No. 63, septiembre de 1998.

Casasus, J.M. y Núñez Ladeveze, L. (1991). *Estilo y géneros periodísticos*. Ariel Comunicación. Barcelona

Cebrián, Mariano (1995). *Información audiovisual. Concepto, técnica y expresión y aplicaciones*. Síntesis. Madrid

Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions Bellaterra. Barcelona

Costa, Joan (1994). *Diseño, comunicación y cultura*. Fundesco. Madrid

Dallal, Alberto (2005) *Periodismo y Literatura*. México.

Diezhandino, M.P. (1994). *El quehacer informativo. El arte de escribir un texto periodístico*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao

Donders, Y. “Do Cultural diversity and human rights make a good match?” UNESCO 2010

Dovifat, E., (1959). *Periodismo* (2 vol.), UTEHA, México

Eco, Umberto (1977). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen. Barcelona.

- (1999). *Lector in fabula*. Lumen. Barcelona.

Esteve, F. (2004). “Funciones socioculturales en el periodismo especializado”, en Valero, J.L.: *El periodismo, motor de cultura y paz*. Universidad Autónoma. Barcelona.

- (1993). *Fundamentos de la Información Periodística Especializada*. Síntesis. Madrid.

Esteve, F. y Fernández del Moral, J. (1999) *Áreas de especialización periodística*. Fragua. Madrid.

Fagoaga, C. (1982). *Periodismo Interpretativo. El análisis de la noticia*. Mitre. Madrid.

Fernández Torres, Alberto (1991) “La segunda historia de *Primer Acto*”, en AAVV: *Primer Acto. 30 años*. Centro de Documentación Teatral. Madrid.

Fernández del Moral, Javier (2012) “Tribunas de comunicación. La tercera y definitiva brecha digital”. Revista *Telos*, pp.1-2.

Fernández del Moral, J. y Esteve, Francisco (1993). *Fundamentos de la información periodística especializada*. Síntesis. Madrid.

Fontcuberta, Mar de (1997). “Propuestas sistémicas para el análisis y producción de información periodística especializada”, en Esteve Ramírez, F. (Coord.): *Estudios sobre*

información periodística especializada. Fundación Universitaria San Pablo CEU. Valencia.

Freud, Sigmund (2002). *El porvenir de una ilusión*. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. TBA coleccionables S.A. Barcelona

Galiano, Luciano (2001). *Diccionario de sociología*. Siglo XXI editores. México.

García, Luciano (1988) “La crítica teatral”, en *Boletín Informativo*. Fundación Juan March. Nº 126, enero. Madrid

García Templado, J. (1997). “La crítica literaria y teatral”, en Palomo, M^a Pilar (edit.): *Movimientos literarios y periodismo en España*. Síntesis. Madrid.

Garreta, Mariano Juan (2004). “*La acción sociocultural en una sociedad compleja*”, en: Santillán Guemes, Ricardo y Olmos, Héctor Ariel (compiladores): *El gestor cultural*. Editorial C. Buenos Aires.

Gómez y Méndez, J.M. y Leal, E. (2001). “Delimitación del vocablo Cibernética y otras voces tecnológicas en periodismo”, *Estudios sobre el mensaje periodístico* número 7, 95-107.

Gomis, Lorenzo (1983). “Literatura y periodismo”, en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 132. Diciembre. Madrid.

González, Nicolás (1966) “La crítica”, en *Enciclopedia del periodismo*. Noguer. Barcelona.

González Conde, María Julia (2001). *Comunicación radiofónica: de la radio a la Universidad*. Universitas. Madrid.

González Reyna, Susana (1991) *Periodismo de opinión y discurso*. Trillas. México.

Greciet, Esteban. (1998) *Censura tras censura. Crónica personal de la Transición periodística (1970-1985)*.

Gregorio, Doménico de (1966). *Metodología del periodismo*. Rialp. Madrid.

Guasch, Juan María (1990), “La prensa”, en Carrera Páramo, Juan Antonio (ed.), *Introducción a los Medios de Comunicación*. Ediciones Paulinas. Madrid.

Heras, Guillermo (1980), “Sobre autocensuras y metalenguaje”, *Primer Acto*, número 184, página 98.

- (2002). *Miradas en la escena de fin de siglo. Escritos dispersos II*. Universidad de Valencia.

Iñigo, A. (1986). *Periodismo Literario*. Ediciones Gernika. México.

Llano, Rafael (2008). *La especialización periodística*. Tecnos. Madrid

- (2012). *Revistas culturales y de consumo. Del boom de las revistas de pago en España a los diarios de información*. Fragua. Madrid

Malla, Gerardo (1980). “En torno a las censuras”, *Primer Acto*, número 184.

Márceles, Eduardo (1990). “Perfiles para un manual de crítica teatral”, en Revista *Actuemos*, 25. Editorial Dimensión Educativa.

Martín Barbero, J-(1999). “Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina”, en *Ámbitos*, nº2, enero-junio de 1999, pp. 7-21.

- (2000). “Los géneros mediáticos y la identidad cultural de los pueblos”. Pastor, G. /Pinto, M.R./Echevarría, A.L. *Cultura y medios de comunicación. Actas del III Congreso Internacional*. Universidad Pontificia de Salamanca

Martín Serrano, Manuel y otros (1979). *Cultura en periodismo*. Fundación Juan March. Madrid.

Martos, Maite (2002). *La Censura (1938-1978) otro elemento de la vida teatral*. Universidad de Navarra.

Matos Gamboa, José (2011) “El imaginario social sobre el teatro, tradición sociológica e interdisciplinariedad”, en *Enciclopedia y Biblioteca Virtual de las Ciencias Sociales, Económicas y Jurídicas*. Universidad de Málaga.

Medina Vicario, Manuel. (2003). *Veinticinco años de teatro español, 1973-2000*. Fundamentos. Madrid.

- (1976). *El teatro español en el banquillo*, Fernando Torres. Valencia.

Meyerhold, Vsevolod S. (1998). *Teoría teatral*. Fundamentos. Madrid.

Morales, Carlos. “La cultura alcanza la primera plana”, en *Chasqui*, nº. 63, septiembre de 1998

Moreno, Pastora (2010). *Escribir periodismo*. Fragua. Madrid

- “Reseña de la obra de Manuel Sito Alba, *Análisis de la Semiótica Teatral*, en *Discurso: Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, número II. Sevilla, 1988.

- “Reseña de la obra de María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, en *Discurso: Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, número V. Sevilla, 1990.

- “Reseña de la obra de César Oliva, *El teatro desde 1936*, en *Discurso: Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, número V. Sevilla, 1990.

- "Esperpento: Veinte años de comunicación escénica". Suplemento **Cultural** publicado en el diario *El Correo de Andalucía*, el 22 de agosto de 1991. Está compuesto de los siguientes artículos: "1968: un viaje iniciático a la utopía". "Un grupo de perfiles peculiares". "El placer de actuar". "Teatro del Mediodía". "La estructura ausente". "Teatro de Repertorio". "La simbiosis prometeica".

- "Romances históricos: La historia versificada". Artículo publicado en el diario *El Correo de Andalucía*, el 1 de noviembre de 1991.

- “El triunfo de la escena: el teatro barroco español”. Artículo publicado en el diario *El Correo de Andalucía*, el 22 de Octubre de 1992.

- "El espectáculo teatral". Artículo publicado en el diario *El Correo de Andalucía*, el 22 de Octubre de 1992

- “*Esperpento: Teoría y práctica de una propuesta comunicativa*”. Guadalmena. Sevilla. 1992.

- "Esperpento: De la comunicación marginal a la oficial" en AA.VV.: *La expresión comunicativa*. Sevilla. Gallo de Vidrio. 1993.

- *Entrevistas con actores sevillanos*. Sevilla. Gallo de Vidrio. 1994.

- *Escribir periodismo*. Madrid. Fragua. 2010

Mota, Ignacio H. de la (1988) *Diccionario de la Comunicación*. Paraninfo. Madrid.

Muñiz Sodre (1998). *Reinventando la cultura*. Gedisa. Barcelona

Muñoz Cáliz, Berta (2005) *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Fundación Universitaria Española. Madrid.

Núñez Alonso, Fran (2007), en *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*. Número 19. Gijón. Asturias.

Núñez Ladevéze, Luis (1995). *Introducción al periodismo escrito*. Ariel comunicación. Barcelona

Núñez Ramos, Rafael (1991). “La comunicación teatral”, en Sánchez, A. y Valles, J.R. (Coords.) *Introducción a la Semiótica*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería.

Orive, P. y Fagoaga, C. (1974). *La especialización en el periodismo*. Dossat. Madrid.

Palenque Sánchez, Marta (2001). “Revistas teatrales sevillanas del siglo XIX”, en *La Platea. Revista de teatro (Sevilla. Diciembre 1849-Febrero 1850)*”, en Arias, E., Parias, M., Barroso, E. y Ruiz, M.J. (eds) *Comunicación, historia y sociedad*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Pérez- Latre, Francisco J. (1995). *Centrales de Compras de Medios*. Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona.

Pérez de Eulate Vargas, Margarita (1999): “Las páginas culturales de los diarios como puente de comunicación con el lector”. En Revista *Latina de Comunicación Social*, número 15, de marzo de 1999, La Laguna (Tenerife).

Pérez Simón, Andrés. (2011). “Introducción” a Veltrusky, Jiri: *La teoría de la Escuela de Praga*. Indiana University.USA.

Peterson, T.(1989) *International Encyclopedia of Communications*, vol. 2. (Voz “Magazine”), Oxford Univesity Press. New York.

Piñuel Raigada, J.L. y Gaitán Moya, J.A. (1995) *Metodología general. Conocimiento científico en investigación en la Comunicación Social*. Editorial Síntesis, Madrid.

Quesada, Montserrat. (2001). *Periodismo especializado*. Ediciones Internacionales Universitaria. Madrid

Reygadas, L. (2001). “Entre la homogeneidad y la fragmentación: el sujeto en los estudios contemporáneos sobre la cultura”, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nueva época, vol. 21, núm. 50, México, UAM-I pp. 167-190.

Rivera, Jorge B. (1995). *El periodismo cultural*. Paidós. Buenos Aires. Argentina.

Rodríguez Pastoriza, Francisco (2006): *Periodismo cultural*. Colección Periodismo Especializado. Editorial Síntesis, Madrid.

Romera Castillo, José (Ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*. Visor Libros. Madrid.

Ron, José: (1977) *Sobre el concepto de cultura*. Editorial IADAR. Quito

Ruíz Ramón, Francisco (1983). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra Editorial. Madrid.

Salgado Santamaría, Carmen (2013). "El EEES como marco de desarrollo de nuevas herramientas docentes", en Visa, Mariona (Coord.). Visión Libros. Madrid.

Sampedro, J. L. y Martínez Cortiña, R. (1975): *Estructura Económica. Teoría básica y estructura mundial*, Ariel, Barcelona.

Santa María Fernández, María Teresa (2001). *El teatro en el exilio de José Bergamín*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Santamaria, Luisa (1990). *El comentario periodístico*. Paraninfo. Madrid.

Sastre, Alfonso (1969). "Teatro de la realidad", en *Primer Acto*. Número 18.

Seoane, María Cruz (1983). *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Alianza Editorial. Madrid

Shiner, Larry (2005). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós. Barcelona.

Siliunas, Vitas (1995). “Crítica teatral. ¿Arte o ciencia?”, en *Primer Acto* nº 258. Madrid.

Szigristz, F. (1992). *Sistemas predictivos de legibilidad del mensaje escrito*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Madrid

Taquechel Larramendi, Isabel (2002). *Sociología teatral y acción promotora del teatro*. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba.

Trancón, Santiago (2004). *Texto y representación: Teoría crítica del teatro*. UNED. Madrid.

Thompson, John B. (1991) “La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología”. Revista *Versión. Estudios de comunicación y política*, Nº 1. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México, octubre de 1991. (Versión digital)

Tubau, Iván (1982). *Teoría y práctica del periodismo cultural*. ATE. Barcelona.

Trancón, Santiago (2004). *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. UNED. Madrid.

Vallejo, Mary Luz (1993). *La crítica literaria como género periodístico*. EUNSA, Navarra.

Veltrudsky, Jiri (2011). "La teoría de la Escuela de Praga"
Revista Gestos 51.

Villacís. Rodrigo (1998): "Periodismo y Cultura", en
Chasqui, nº63, Septiembre de 1998

Vaquer Caballería, M. (1998). *Estado y Cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española* p.28. Edit. Centro de Estudios Ramón Areces. Madrid.

Williams, R. (1980): "Cultura". *Marxismo y literatura*. Editorial Península. Barcelona.

Wolseley, Roland E (1973) *The Changing Magazine*. Hasting House Publishers. Nueva York.

Yanes Mesa, Rafael (2004). *Géneros periodísticos y géneros anexos*. Fragua. Madrid

Yxart, José (1987). *El arte escénico en España*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.

TESIS DOCTORAL

**ESTUDIO DE *PRIMER ACTO*, REVISTA
ESPECIALIZADA EN INFORMACIÓN
TEATRAL**

ANEXOS

**MARÍA TERESA GARCÍA FERNÁNDEZ
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

ANEXO A

TABLA DE CONTENIDOS DE LOS 348 NÚMEROS DE PRIMER ACTO PUBLICADOS HASTA LA ACTUALIDAD

En el adjunto cuadro sinóptico, de elaboración propia, se recogen los principales elementos estructurales de la revista *Primer Acto*, que han servido de base documental para realizar el estudio sobre esta publicación que se aporta en la presente tesis doctoral.

En este cuadro se han seleccionado los principales contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora. Estos contenidos se han clasificado por varias coordenadas que intentamos comentar a continuación:

1.- Número de la revista de forma cronológica.

2.- Portada

En este apartado se especifican los distintos elementos que aparecen en cada portada de la revista, como son el título y subtítulo de la publicación, fecha de su edición, precio, textos que aparecen en la portada y descripción de la imagen que aparece en ella.

3.-Editorial

Se aportan en este apartado el título del editorial o comentario, así como el autor de dicho editorial y la página donde se ubica. Aunque, normalmente, los manuales de redacción periodística indican que los editoriales no deben ir firmados, en *Primer Acto* resulta bastante habitual que los editoriales vayan firmados. En ese caso, se recoge en este apartado el nombre del firmante. Asimismo, en algunos casos resulta difícil asegurar si se trata de un editorial o de un comentario de opinión. En caso de duda se ha optado por incluir el artículo en este apartado.

4.- Equipo directivo

Uno de los apartados temáticos de este cuadro se ha asignado a la relación de las personas que, a lo largo de estos 348 números, han formado parte del equipo directivo formado, en el mayor número de casos, por el director, subdirector, redactor jefe, jefe de redacción, secretario de redacción, etcétera. Dado que se dedica el capítulo 6 de esta tesis doctoral al estudio de los componentes de la Redacción de esta revista, en sus distintas variantes: Equipo Directivo, Consejo de Redacción, corresponsales, colaboradores, etc., se ha optado por incluir en este apartado solamente al Equipo Directivo.

5.- Entrevistas

A lo largo de los 348 números de *Primer Acto* se han publicado entrevistas a directores, autores, actores, etc. En este cuadro se ofrece una relación de entrevistadores y entrevistados, a los que se dedica un estudio analítico en el capítulo 10 de este trabajo de investigación. En algunos casos aparece la figura del entrevistador bajo iniciales o con las siglas P. A., correspondientes a *Primer Acto*.

6.- Obras publicadas

En cada número de la revista se incluyen los textos íntegros de una o varias obras teatrales, cuyos títulos y nombre del autor se insertan en este cuadro. El tratamiento analítico de estas obras se realiza más detalladamente en el capítulo 7 de esta tesis doctoral.

7.- Crítica

Las reseñas o críticas teatrales aparecen de forma abundante en los 348 números de *Primer Acto*. Las principales de estas críticas se recogen en este apartado, así como se dedica el capítulo 11 del presente trabajo de investigación.

8.- Separatas

Durante estos cincuenta y ocho años de existencia de esta revista se han publicado treinta separatas o cuadernillos especializados en temas teatrales, como fruto de los diversos debates y encuentros nacionales o internacionales organizados por *Primer Acto*. El estudio sobre estas separatas se expone en el capítulo 8.

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
1	Primer Acto: revista del teatro/abril 1957/texto íntegro de "Esperando a Godot"/foto escena "Esperando a Godot".	Ensayo general: José López Rubio. 1-2	Director: José Ángel Ezcurra/Sub director: José Monleón/ Redactor Jefe: Ramón Nieto.		Esperando a Godot/Beckett, Samuel/p.21-45/abr-1957	Crítica teatral/R. Pérez de Ayala.	
2	Primer Acto: revista del teatro/mayo 1957/ texto íntegro de "Las brujas de Salem" de Miller/foto escena de la obra.	Nuestra tragedia: Ramón Nieto.p.1-2	Director: José Ángel Ezcurra/Sub director: José Monleón/ Redactor Jefe: Ramón Nieto.	Enrique Diosdado; Asunción Sancho; Claudio de la Torre; Rafael Richart; Juan Guerrero,; Antonio de Cabo; Cleade de Planson,	Las brujas de Salem/Miller, Arthur/p.21-51/may-1957		
3	Primer Acto: revista del teatro/verano 1957/texto íntegro de "Los pobrecitos" de Alfonso paso/foto escena de los pobrecitos.	Hacia un teatro internacional: Alfonso Sastre.			Los pobrecitos/Paso, Alfonso/p.27/51/verano-1957		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
4	Primer Acto: revista del teatro/octubre 1957/texto íntegro de "La bella del bosque" de Supervielle/foto escena de La luna es azul con Analía Gadé y Carlos Torry.	El reino de los imaginarios: Luis Jouvét p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/Subdirector: José Monleón/Redactor Jefe: Ramón Nieto		Bella de bosque/Supervielle, Jules/p.26-52/oct-1957	OCTUBRE 1957. "La bella del bosque", Jules Supervielle. Rosé Laou: "Les nouvelles littéraires"	
5	Primer Acto: revista de teatro/nov-dic 1957/texto íntegro de "La piel de nuestros dientes" de Wilde/foto de Aurora Bautista y Luis Prendes en el último ensayo de "Réquiem por una mujer"...	Traición: Alfonso Paso.p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/Subdirector: José Monleón/Redactor Jefe: Ramón Nieto	Entrevista de Eduardo Marco a Luis Escobar, Elías Gómez-Picazo,	La piel de nuestros dientes/Wilde, Thornton/p.18-44/nov-dic 1957		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
6	Primer Acto: revista de teatro/enero-febrero 1958/ TEATRO AL AIRE LIBRE: Artículos de Adolfo Marsillach, Enrique Ruiz García y José Monleón.Colaboraciones: de Claudio de la Torre, Alfonso Paso, Eduardo Haro Tecglen, Alfonso Sastre, José Luis Alonso y J.M. Quinto. /versión íntegra de "El cuervo" de A. Sastre. Portada: Teatro romano de Mérida	Decadencia y aventura.p.1	Director: José Ángel Ezcurra/Sub director: José Monleón/Redactor Jefe: Ramón Nieto		El cuervo/Sastre, Alfonso/p.21-36/ene-feb. 1958		
7	Primer Acto/marzo-abril de 1959, 25 Ptas./ Antonio en el "Sombrero de tres picos" texto íntegro de "Juicio contra un sinvergüenza" de Alfonso Paso./ Portada foto de Antonio el bailarín en "El sombrero de tres picos"	Mirando hacia atrás con ira: José María de Quinto.p.1	Director: José Ángel Ezcurra/Sub director: José Monleón		Juicio contra un sinvergüenza/Paso, Alfonso/p.21-44/mar-abr. 1959		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
8	Primer Acto/may-jun 1959. 25 Ptas. /Ramón Corroto y Nuria Torroy en "La rosa tatuada" texto íntegro de "La rosa tatuada" de Tennessee Williams/ Portada: foto de Ramón Corroto y Nuria Torroy en "La rosa tatuada" de Tennessee Williams.	Rusos, Finlandeses e Hindúes, en el Teatro de las Naciones: José Monleón. p.1-3	Director: José Ángel Ezcurra/Sub director: José Monleón		La rosa tatuada/Williams, Tennessee/p.17-47/may-jun 1959		
9	Primer Acto/jul-ago 1959. 25 Ptas./Nuria Espert y Ramón Durán en "Ama Christie" de O'Neill_ "Réquiem por una mujer" de W. Faulkner a Camús versión López Rubio/foto Nuria Espert y Ramón Durán en "Ama Christie"	Réquiem por el Teatro: José María de Quinto. p.1-3	Director: José Ángel Ezcurra/Sub director: José Monleón		Réquiem por una mujer/Faulkner, William/p.17-37/jul-ago 1959		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
10	Primer Acto/sep-oct 1959 .25 Ptas. / María Bassi, Julia Caba, Alba Martínez Caballero y Paco Muñoz en "Maribel y la extraña familia"/Texto de la comedia de Miguel Mihura "Maribel y la extraña familia"/ Portada foto de los cuatro protagonistas representando una escena de la obra.	Después de la cuaresma: José María de Quinto. p. 1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/Subdirector: José Monleón	9 preguntas a José María Pemán Marcial Suarez: un autor que espera Seis preguntas a Antonio Valencia,	Maribel y la extraña familia/Mihura, Miguel/p.21-48/sep-oct 1959		
11	Primer Acto/25 Ptas./ Luis Prendes en "Final de partida"/texto íntegro de "Final de partida "de Samuel Becket	Catorce años: Alfonso Sastre.p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Final de partida/Beckett, Samuel/p.24-40/nov-dic 1959		
12	Primer Acto/25 Ptas. /Adolfo Marsillach y Carlos Larrañaga en "La cornada"/texto íntegro de "La cornada" de Alfonso Sastre con cuaderno de dirección de Adolfo Marsillach.	Jugar con fuego: José María de Quinto.p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón	Carlos Muñiz/L.M./p. 57.	La cornada/Sastre, Alfonso/p.28-52/ene-feb. 1960		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
13	Primer Acto/25 Ptas./Nati Mistral y Arturo López en un ensayo de "Divinas palabras", de Valle Inclán, /texto íntegro de "Un hombre duerme", de Ricardo Rodríguez Buded	Nosotros los noveles: José María Rincón.p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Un hombre duerme/Rodríguez Buded, Ricardo/p.24-48/mar-abr. 1960		
14	Primer Acto/25 Pts. /Ángel picazo, Lina rosales y Santiago Azaña en una escena de "La boda de la chica"/texto íntegro de "La boda de la chica" de Alfonso Paso.	Teatro imposible y pacto social: Alfonso Sastre.p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		La boda de la chica/Paso, Alfonso/p.22-50/may-jun 1960		
15	Primer Acto/25 Ptas. /En este número. Buero Vallejo contesta a Alfonso Sastre. Estudios del teatro de Chéjov. Festivales Internacionales: Spoleto, por J.L. Alonso. Teatro de las Naciones, por J. Monleón. Avignon, por C. M. Suarez Radillo/Aurora Bautista y Enrique Diosdado, intérprete de "Yerma" en el festival de Spoleto.	Obligada precisión acerca del "Imposibilismo": Antonio Buero Vallejo.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Platonov/Chejov, Antón/p.18-49/jul-ago 1960	Ovaciones y protestas para el "Hamlet" de Nuria Espert/Giovanni Cantieri/p.60 .	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
16	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas./texto íntegro de "El Acuerdo" de Bertolt Brecht y de "Woyzeck" de Georg Büchner/María Cuadra en "Colombia" de Anouih	A modo de respuesta: Alfonso Sastre.p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón	"Libertad y compromiso del drama moderno". nuevo trabajo de Domingo Pérez Minik./p.3-5.	Woyzeck/Büchner, Georg/p.26-36 y El acuerdo/Brecht, Bertolt/p.38-44/sep-oct 1960		
17	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas./texto íntegro de "Un sabor a miel", de Shelagh Delaney/María Dolores Pradera (premio nacional 1960) en una escena de "El jardín de los cerezos"	"Primer Acto" en Hispanoamérica: Ricardo Bastid	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Un sabor a miel/Delaney, Selagh/p.24-47/nov-1960	5 notas al margen de "Un sabor a miel"/José María de Quinto/p.20-22.	
18	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "Rinoceronte", de Ionesco/María Amparo Soler Leal durante los ensayos de "Vestir al desnudo " de Pirandello.	Teatro de la realidad/Alfonso Sastre/p.1-2	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón	"Cristóbal de Lugo" de Loys Masson o gato por liebre./R.M./p. 47.	Rinoceronte/Ionesco, Eugène/p.9-39*/dic-1960		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
19	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "las meninas" de a. Buero Vallejo/Carlos Lemos y José Sepúlveda, en las meninas, drama de Antonio Buero Vallejo.	El arte teatral/José María de Quinto/p.1-2	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Las meninas/Buero Vallejo, Antonio/p.11-47*/ene-1961		
20	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "El tintero" de Carlos Muñiz/Agustín González, brillante intérprete de "El tintero", en una escena,-junto a Amparo Soler leal y Antonio Casas-de la farsa de Muñiz. / -"El tintero". Polémica. /Escriben Sastre, Sergio Nerva, Sueiro, Diamante y Muñiz. -Sociedad y Público. Conversaciones con Muñiz, Marrodan, Rodríguez Buded, López Aranda y Rincón.	Carlos Muñiz y su compromiso/ José Monleón/p.1.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		El tintero/Muñiz, Carlos/p.18-44/feb-1961	Ricardo Domenech, crítico del teatro no profesional/p .48-49.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
21	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "El maestro" de Ionesco y de "La gatomaquia" de Lope de Vega, teatralización de José Bergamin. /fotografía de Ana Mariscal, Nuria Torres y José Rubio, en "La Caída de Orfeo". Dirección José Tamayo.	Nuestra crítica. José Monleón.p.1-2	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón	Entrevista con Juan Guerrero. Autor de la Historia del Teatro Contemporáneo/p.6-7.	El maestro/Ionesco, Eugene/p.3-5* y Los tejados de Madrid o el amor anduvo a gatas/Bergamin, José/p.22-39/mar-1961		
22	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "El príncipe de Hamburgo" de Kleist y de "Leoncio y Lena" de Buchner/fotografía de Ramón Corroto y Mary Carrillo, en una escena de "La señorita que pintó un biombo", comedia de José Montoro.	"Horario nuevo, función única"	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón	Entrevista de Giovanni Cantieri Mora con José María Rodríguez Méndez/p.57-58.	El príncipe de Hamburgo/von Kleist, Heinrich/p.16-31 y Leoncio y Lena/Büchner, Georg/p.32-41/abr-1961		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
23	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto de "En la red", de Alfonso Sastre. /fotografía de María Luisa Famata en "La felicidad no paga impuesto de lujo", de Juan José Alonso Millán, estrenada en el Beatriz.	El teatro ¿para quién? ¿para qué?/José Monleón/p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		En la red/Sastre, Alfonso/p.19-39/may-1961		
24	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "Los inocentes de la Moncloa" de J. M. Rodríguez Méndez/ Nuria Espert repondrá "Medes" en el teatro griego de Barcelona.	Clima teatral: Fernando Baeza	/Director: José Ángel Ezcurra / Subdirector: José Monleón		Los inocentes de la Moncloa/Rodríguez Méndez, José M ^a /p.24-43/jun-1961	La Crítica de Barcelona juzga los inocentes de la Moncloa/p.22-23.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
25	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "No es cordero, que es cordera" de León Felipe (versión libre de "Noche de reyes" de Shakespeare)/Primera representación española de la más reciente obra de Montherlant "El cardenal de España"/ En la escena Fernando Guillén y Carlos Lemos.	Público y minorías: Francisco Sitja	/Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		No es cordero, que es cordera/Felipe, León/p.oct-35/Versión libre de "Noche de Reyes" de Shakespeare/jul-ago 1961		
26	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "Deja que los perros ladren" de Sergio Vodanovic/Lola Cardona excelente Ana Sullivan en la obra de William Gibson, "El milagro de Ana Sullivan...	Apertura de temporada: José Monleon	/Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Deja que los perros ladren/Vodanovic, Sergio/p.26-48/sep-1961		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
27	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "Rómulo el grande" de Dürrenmall/Jardiel Poncela en el María Guerrero... Paloma Valdés. "Mariana" en "Eloísa está debajo de un almendro".	Y fuera de las tablas/José María de Quinto/p.1-2.	Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		Rómulo el Grande/Dürrenmatt, friedrich/p.13-39/oct-1961		
28	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "Luces de Bohemia" de Valle-Inclán/Escena de "Divinas palabras", de Valle Inclán, dirigida por José Tamayo en el Teatro Bellas Artes/Número homenaje a Ramón del Valle-Inclán.	Valle-Inclán/José Monleón/p.1-2	/Director: José Ángel Ezcurra / Subdirector: José Monleón		Luces de bohemia/del Valle-Inclán, Ramón María/p.23-47/nov-1961	Crítica de un estreno imaginario." Luces de bohemia "por el Teatro Popular Español/Ricardo Domenech/p. 17.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
29-30	primer acto. Revista del Teatro/Nº doble-128 págs-50 Ptas. /texto íntegro de "el portero" de Harold pinter y "el rey malo" pieza infantil de Carlos Muñiz.	nuestro número doble/J.M./p. 1.	/Director: José Ángel Ezcurra/ Subdirector: José Monleón		El rey malo/Muñiz, Carlos/p.36-39 y El portero/Pinter, Harold/p.47-67/dic.-ene 1961-62	Y un crítico nos da su Panorámica teatral del año/Manuel Díez Crespo/p.17-18.	
31	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "Becket", de Anouilh/Amelia de la Torre en "La Loca de Challol" en el María Guerrero (foto S. Marin).	España ante la temporada del Teatro de las Naciones/ J. Monleón / p.1-2.	/Director: José Ángel Ezcurra / Subdirector: José Monleón		Beckett o el honor de Dios/Anouilh, Jean/p.16-39/feb-1962		
32	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas./texto íntegro de "La camisa" de Lauro Olmo precedido de varios trabajos sobre el autor, la obra y montaje/Margarita Lozano en "La camisa de Lauro Olmo"	Nuestra generación realista/José Monleón/p.1-3.	/Director: José Ángel Ezcurra / Subdirector: José Monleón		La camisa/Olmo, Lauro/Mar-1962		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
33	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /Adamov El teatro en mi opinión, hoy y ayer por A. Adamov. Una entrevista de Joaquín Jordá y textos íntegros de "El profesor Taranne" "Intimidad"/Nuria Espert.	Función única, primer balance/J.M./p.1-2.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Una entrevista de Joaquín Jordá con Arthur Adamov/Joaquín Jordá/p.12-17.	El profesor Taranne/Adamov, Arthur/p.21-28 Intimidad/Adamov, Arthur/p.29-32/abr-1962		
34	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas. /texto íntegro de "El crimen de Aldea Vieja", de Santareno/"El deseo bajo los ojos" de E O'Neill. Dirección Antonio Moreno. Nuria Espert, en "Abbie", Miguel Palenzuela, en "Eben".	Teatro Portugués/Primer Acto/p.1.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Los últimos quince años para el actor portugués/ Costa Ferreira/p.6-7. Un teatro popular/ Bernardo Santareno/p.8-10. Rebello y Santareno, dos caminos del teatro/Víctor Auz/p.11-15.	El crimen de Aldea Vieja/Santareno, Bernardo/p.16-44/may-1962		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
35	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas./texto íntegro de "Historias para ser contadas", de Osvaldo dragón/Fotografía: Terele Pavez se presenta en Madrid con la reposición de "La camisa de Lauro Olmo"	Sobre la organización de la desorganización/Adolfo Prego/1-2.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Sarte habla con nuestro redactor Kenneth Tynan/Kenneth Tynan/p.3-8.	Historias para ser contadas/Dragún, Osvaldo/p.14-33/jun-1962		
36	Primer Acto. Revista del Teatro/25 Ptas./texto íntegro de "Los acreedores", de Strindberg. Versión de Alfonso Sastre/Fotografía de Julieta Serrana en "Jeanne Castelli" de "La revelación", estrenada en el teatro Goya.	Temporada 62-63/J.M./p.2.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Los Acreedores/Strindberg, August/p.19-37/oct-1962		
37	Primer Acto /25 Ptas./texto de "Caballero de milagro" de Lope de Vega (adaptación /encuesta y polémica sobre Lope./Fotografía Manuel Dicente,	Acabando el IV Centenario/José Monleón/p.2.-4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		El caballero del milagro/Lope de Vega/p.29-56/nov-1962		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
38	Primer Acto /25 Ptas. /texto de "El concierto de san Ovidio" de Buero Vallejo/diálogos sobre teatro español. Vergel-Llovet-Rodríguez Buded-Monleón./Fotografía de Luisa Sala, primera actriz del Teatro Goya, en la "Adriana" de "El concierto de San Ovidio"		/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		El concierto de San Ovidio/Buero Vallejo, Antonio/p.18-54/dic-1962	Crítica teatral/Ricardo Domenech/p. 14-17 Crítica teatral/José Monleón/p.58-59	
39	Primer Acto /25 Ptas./ Tres corrientes del teatro de vanguardia "Happy Days" de Beckett "Jacobo"(II parte) de Ionesco "Oración" de Arrabal	Diálogos sobre el teatro español. P.3	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Días felices/Beckett, Samuel/p.22-34 Jacobo o la sumisión/Ionesco, Eugéne/p.38-44 Oración/Arrabal, Fernando/p.46-48/ene-1963		
40	Primer Acto /25 Ptas. /Festival de teatro del siglo XX. Presentado por el teatro nacional universitario S.E.U. /Arniches y el género chico. Texto íntegro de "Los caciques".	El género chico. P.2	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Cinco preguntas a Erwin Piscator/p.48-49. Ionesco contesta a Piscator/p.50-51.	Los caciques/Arniches, Carlos/p.13-47/feb-1963	Crítica teatral/"Los Caciques", "Academia de Baile", "La Gaviota". /José Monleón.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
41	Primer Acto: Revista del Teatro/ MARZO1963; 25 ptas. / La Ira de Philippe Holz, de Max Frisch. /Fotografía de Ramón Corroto, intérprete de "Esquina peligrosa" de Priestley.	Diálogos de Primer Acto.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		La ira de Philippe Hotz/Frisch, Max/p.30-40/mar-1963		
42	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas. /El fin en la última página, de Luiz Francisco Rebello. /Fotografía de Jorge Mistral, protagonista de "El mundo de Suzie Wong.	Reflexiones sobre la situación del teatro/Ricard o Domenech/ p.4-8.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		El fin de la última página/Rebello, Luiz Francisco/p.25-33/1963		
43	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas./La pechuga de la sardina, de Lauro Olmo./Fotografía de Mayrata O'xislado y María Bassó en una escena de "La pechuga de la sardina", segunda obra de Lauro..		/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	8 Preguntas a Lauro Olmo/p.13-14.	La pechuga de la sardina/Olmo, Lauro/p.15-41/1963	Teatro en toda España.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
44	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas. /El mito de Medea en dos autores españoles: José Bergamín y Alfonso Sastre/Fotografía de Maritza Caballero y Manuel Gallardo en una escena de "Bodas de sangre", de Federico García Lorca, en el montaje de Cavalcanti.	Algunos pensamientos sobre el drama: Thomson Wilder.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Medea, la encantadora/Bergamín, José/p.23-36 Medea/Sastre, Alfonso/p.37-55/1963	Crítica teatral/G. Torrente Ballester.	
45	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas. /El teatro en Barcelona. Texto íntegro de "Vagones de madera" de José María Rodríguez-Méndez/ Fotografía de Nuria Espert en "María Rosa" de Ángel Guimerá, presentada en el Teatro Griego de Barcelona (dirección de Esteban Polls)junto a "La Sirena Varada", de Alejandro Casona (dirección de Armando Moreno)	Otra vez : Barcelona/P. A/p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Vagones de madraera/Rodríguez Méndez, José M ^a /p.38-55/1963		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
46	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas. /Brecht, Stabuskavski, Valle-Inclán/Fotografía de Susana Mara, en el "Bellas Artes" con el "Calígula" de Camus. /	Testimonio sobre "Teatro de Arte": José Luis Alonso.p.5	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Antonio Gala, premio "Calderón de la Barca"1963./R. D/p.50-51.	Miedo y Miseria del III Reich/Brecht, Bertolt/p.28-35/v63		
47	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas. /Texto íntegro de "El matrimonio de Señor Mississippi" de Dürrenmuatt/Fotografía de Ramón Durán, premio especial de Valladolid 1963.	Dos leyes: J. Girandoux.p. 4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		El matrimonio del Señor Mississippi/Dürrenmatt, Friedrich/p.18-42/1963		
48	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1963; 25 ptas. /Texto de "Las salvajes en puente San Gil", de María Recuerda/Un año de Teatro en Madrid. El Teatro Nacional inglés. /Fotografía de Milagros Leal.	Shakespeare y Bernard Shaw: J.Monleón.p. 4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Las salvajes en Puente San Gil/Martín Recuerda, José María/p.29-51/dic-1963	Crítica teatral/"El hombre, la bestia y la virtud"/R. Domenech.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
49	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero de 1964 30 ptas. / Casona/ Entrevista/ Crítica/Texto íntegro de "Los árboles mueren de pie"/Fotografía de Milagros Leal y Lola Cardona en una escena de "Los árboles mueren de pie", de Alejandro Casona.	Textos para una historia del Teatro español.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Los árboles mueren de pie/Casona, Alejandro/p.22-51/ene-1964	Crítica teatral/"Los árboles mueren de pie". /Ricardo Domenech.	
50	Primer Acto: Revista del Teatro/ febrero de 1964. 30 ptas. / García Lorca. Texto íntegro de "Mariana Pineda"/Fotografía de Cándida Losada en "La casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca.	¿Por qué el verso?: Chrystopher Fry.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Mariana Pineda/García Lorca, Federico/p.29-54/feb-1964	Crítica teatral/"El sueño de una noche de verano". /R. Domenech.	
51	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1964. 30 ptas. /Los verdes campos del Edén /Fotografía de una escena de "Los verdes campos del Edén" de Antonio Gala.	Ante el 70 cumpleaños de E.P: Virgilio Cabello.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Los verdes campos del Edén/Gala, Antonio/p.31-53/1964	Crítica teatral/"Vivamos un sueño" y otras obras. /J. Monleón. /R. Domenech.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
52	Primer Acto: Revista del Teatro/ mayo 1964. 30 ptas. /Max Aub. Texto íntegro de "San Juan"/Teatro Universitario/Fotografía de Lola Gaos y Francisco Merino en una escena de "La sonata de los espectros", de Strindberg, estrenada en el teatro Goya.	Lo nuevo y lo viejo en el teatro español: J. Monleón.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		San Juan/Aub, Max/p.22-41/1964	Crítica teatral/"Bodas de sangre" y otras obras. /J. Monleón. /R. Domenech.	
53	Primer Acto: Revista del Teatro/ junio 1964. 30 ptas. / Shakespeare. "Coroliano" en el Belíner Ensemble por Bertolt Brecht/Texto íntegro de "Coriolano" (versión inédita de José Méndez Herrera)/Fotografía de una escena de "Diálogos de la herejía" de Agustín Gómez Arcos.	El teatro de Shakespeare: Bertolt Brech.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Coriolano/Shakespeare, William/p.21-73/jun-1964		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
54	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1964. 30 ptas. / El tema de los alumbrados en la historia con el Texto íntegro de Diálogos de la Herejía, de Agustín Gómez-Arcos/Teatro en toda España. Teatro de las Naciones/Fotografía la obra "Enrique el Héroe", versión moderna del "Enrique V" de Shakespeare.	Shakespeare en "Primer Acto"/José Monleón/p.4.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Diálogos de la herejía/Gómez-Arcos, Agustín/p.26-50/jul-1964	Tres Críticas de la Prensa Diaria a "Diálogos de la Herejía"/ -Enrique Llovet en "ABC"/p.24. -Elías Gómez Picazo en "Madrid"/p.24-25. -Alfredo Marquerie, en "Pueblo"./25	
55	Primer Acto: Revista del Teatro/ agosto 1964. 30 ptas. /Wesker y el Teatro inglés/ Texto íntegro de "Patatas fritas a voluntad"/Fotografía de una escena de "Los títeres de Cachiporra", de Lorca.	De Teatro y Dialéctica: Alfonso Sastre.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Patatas fritas a voluntad/Wesker, Arnold/p.30-53/ago-1964		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
56	Primer Acto: Revista del Teatro/ septiembre 1964. 30 ptas. /Nuevos Autores."Fútbol", de José M ^a Bellido. "El detenido", de Luciano Castañón (Premios Guipúzcoa 63 y 64) /Texto íntegro de/Fotografía de una escena de Eurídice, de Anouilh.	Forjadores de mitos: J.P. Sartre.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Fútbol/Bellido, José María/ El detenido/Castañón, Luciano/p.51-68/sep-1964	Crítica teatral/"Ninete y un señor de Murcia" y otras obras. /A. F. Santos, R. Domenech y J. Monleón.	
57	Primer Acto: Revista del Teatro/ octubre 1964. 30 ptas. /Dürrenmatt. Turgueniev/Con el texto íntegro de "Un mes en el campo"/Fotografía de Emiliano Redondo.		/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Un mes en el campo/Turgueniev, Iván/p.22-44/oct-1964		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
58	Primer Acto: Revista del Teatro/ noviembre 1964. 30 ptas. /La regeneración del teatro Español. Unamuno. /Boceto dramático inédito .Texto íntegro de "Fedra"(con acotaciones escénicas de M. Narros)/3 Fotografías de Unamuno, de niño de joven y mayor.		/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Ella y él/Unamuno, Miguel de/p.34-35 Fedra/Unamuno, Miguel de/p.37-53/nov-1964	"La tercera palabra" y otras obras./A. F. S. y R. D.	
59	Primer Acto: Revista del Teatro/ diciembre 1964. 30 ptas. /Ionesco. Polémica, y texto íntegro de: "El rey se muere"/Fotografía de una escena de "El rey se muere", de Ionesco, representada en el Teatro María Guerrero bajo la dirección de José Luis Alonso.	Ionesco en el repertorio del María Guerrero.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		El rey se muere/Ionesco, Eugéne/p.21-43/dic-1964	"Asalto nocturno", de Alfonso Sastre/J.C.A. /p.59-60. "Milagro en casa de los López" (Teatro Talla)/E.S./p. 60. "Mama con niña" (Teatro Pollorama)/E .S./p.61.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
60	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1965. 30 ptas. /Un gran autor catalán, Salvador Espriu, texto íntegro de su "Antígona". Estudio de "La primera historia de Esther"/Fotografía de Marisa de Leza, intérprete de "Maggie" (Marilyn Monroe) en "Después de la caída", de Arthur Miller, estrenada en el Goya de Madrid.	Espriu en "Primer Acto"/J.M./p. 4-5.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Entrevista con Salvador Espriu/Roman Gubern/p.13-17.	Antígona/Espriu, Salvador/p.27-37/ene-1965	"El villano en su rincón" y otras obras. /J. Monleón, A.F. Santos, R. Domench y J. Puig.	
61	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1965. 30 ptas. /Arthur Miller/versión de "Después de la caída"/Fotografía de Arthur Miller y Silueta de Adolfo Marsillach, en el personaje "Quentin" (Miller) de "Después de la caída.	Del ensayo "Teatro épico, teatro, dramático, teatro de vanguardia"/ Alfonso Sastre/p.4-5.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	De dos entrevistas con A.M. Arthur Miller, 1960./p.6-9.	Después de la caída/Miller, Arthur/p.36-65/1965		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
62	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1965. 30 ptas. /Max Frisch. Texto de "Biedermann y los incendiarios"/Premios Larra.	Un año de estrenos en Madrid.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón		Biderman y los incendiarios/Frisch, Max/p.25-45/1965	"intermezzo" y otras obras/J. M.	
63	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Textos de: "El caballero del caballero" de Muñiz; "El cerco" de Claudio de la Torre/Teatro en Buenos Aires- Chile: Eugenio Guzmán/ Fotografía de María José Alfonso.		/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón	Entrevista con el director chileno Eugenio Guzmán/p.4-11.	El caballo del caballero/Muñiz, Carlos/p.14-17 El cerco/Torre, Claudio de la/p.21-43/1965	"El cerco" y otras obras/Ricard o Domenech y Ángel Fernández Santos.	
64	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Brecht en España: Texto de Li-Hising-Tao, Brecht, Rodríguez Méndez y Alfonso Méndez y Alfonso Sastre alrededor de "El círculo de tiza"/Fotografía de Alfredo Alcón.	Ética del actor: José María de Quinto.p.4	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón /Secretario de Redacción: Gerardo Malla.		El círculo de tiza caucasiano/Brecht, Bertolt/p.33-38 El círculo de tiza de Cartagena/Rodríguez Méndez, José María/p.38-42 El circulito de tiza Madrileño/Sastre, Alfonso/p.43-44/1965	"El zapato de raso", "Empate a dos"/R. Domenech y José Monleón.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
65	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /"Sonata de espectros", de Strindberg. Teatro Universitario: Eurípides y Sartre: "Las troyanas"/ Fotografía de Guadalupe Espinar.	Teatro y Universidad/J.M./p.4.	/Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón /Secretario de Redacción: Gerardo Malla.		Sonata de espectros/Strindberg, August/p.34-45/1965	"Auto de la Compadecida"/José Monleón.	
66	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Stanislawsky dirige ""La Gaviota". Texto de "Edipo Rey", de Averchenko /Escuelas de Interpretación/ Fotografías de dos momentos de los ensayos y clases de teatro.	La formación del actor/J.M./p. 4.	Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón/Secretario de Redacción: Gerardo Malla.	Los dos mejores hombres de Nancy: Alberto Castilla y Patrice Chéreau/Julio C.Acerete/p.38-42.	Edipo Rey/Averchenko, Arcadio/p.16-20 La gaviota/Chejov, Antón/p.26-32/1965		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

N°.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
67	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Teatro en América/ Texto de "Las Ranas" de Mauricio Rosencof/ Fotografía de una escena de "Galileo Galilei ", por el Teatro de "Los independientes" de Buenos Aires. Dirección General: Carlos L. Serrano.	El naturalismo en el teatro.p.4	Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón /Secretario de Redacción: Gerardo Malla.		Las ranas/Rosencoff, Mauricio/p.23-46/1965		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
68	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Nuevo Teatro U.S.A.: "Historia del zoo", de Albee. /Fotografía de Francisco Margallo y Carlos Foretic, actores del Teatro Estudio de Madrid (T.E.M) en una escena de "Historia del Zoo", de Albee, dirigida por William Layton.	Teatro U.S.A./José Monleón/p.4-5.	Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón /Secretario de Redacción: Gerardo Malla.	"En aquella época todos nos sentíamos comprometidos "/Josep Losey/p.7-11. Teatro americano: una entrevista con George E. Wellwarth/José María Bellido/p.12-17. (Edward Albee): "El verdadero trabajo se hace fuera de Broadway"/p.31-33.	Historia del Zoo/Albee, Edward/p.34-47/1965	"Los físicos" y otras obras/R. Domenech y J. Monleón.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
69	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Kott: "El rey Lear" y "Fin de partida"/texto de "El velero en la botella", e3 Jorge Díaz /Fotografía de Milagros Leal en una escena de "La Celestina de Rojas", versión de Alejandro Casona, en el Teatro Bellas Artes de Madrid.	Teatro U.S.A./José Monleón/p.4	Director: José Ángel Ezcurra /Subdirector : José Monleón /Secretario de Redacción: Gerardo Malla.	Jorge Díaz/p.31. -Obras estrenadas -Ideario personal. Diálogo con Jorge Díaz/José Monleón/p.32-37.	El velero en la botella/Díaz, Jorge/p.39-54/1965	"La Celestina", de F. de Rojas y otras obras. /R. Domenech y Ángel F. Santos.	
70	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1965. 30 ptas. /Teatro Español. Texto de "Las monedas de Heliogábalo", de Marcial Suárez/ O'Neill en el María Guerrero/Fotografía de Nuria Espert y Alfredo Alcón, intérpretes de "A Electra le sienta bien el luto", de O'Neill.		Director: José Ángel Ezcurra. /Subdirector : José Monleón. /Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Las monedas de Heliogábalo/Suárez, Marcial/p.36-58/1965	"A Electra le sienta bien el luto", de Eugene O'Neill/Ricardo Domenech/p. 27-29.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
71	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Teatro infantil español/ Valle Inclán: "La Cabeza del Dragón"; Lauro Olmo, "El raterillo"; Íñigo Biosca, "El ángel, el niño y el diablo"/Fotografía de una escena de "El pequeño príncipe", en el María Guerrero.	Primeras conversaciones nacionales de teatro.p.4	Director: José Ángel Ezcurra. /Subdirector : José Monleón. /Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Ángel, el niño y el diablo/Biosca, Íñigo/p.28-30 El raterillo/Enciso, Pilar y Olmo, Lauro/p.32-39 Asamblea general/Enciso, Pilar y Olmo, Lauro/p.39-45 La cabeza del dragón/Valle Inclán, Ramón María de/p.50-64/1966		
72	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas. /Los Físicos. Humanismo, historia, teatro, con el texto de la obra de Dürrenmat/Fotografía de Manuel Díaz González, Narciso Ibáñez Menta y Manuel Collado.	Los físicos/José Monleón/p.5.	Director: José Ángel Ezcurra./Subdirector: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Los físicos/Dürrenmatt, Friedrich/p.42-61/1966		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
73	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Lorenzaccio de Musset/Miguel Narros: el actor en la actual sociedad./Fotografía de Jean Vilar y Gerard Philipe en Avignon.	La vocación y la profesión de actor en la actual sociedad: Miguel Narros.p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Subdirector: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Lorenzaccio/Musset, Alfred de/p.17-46/1966	"El Sol en el hormiguero" y otras obras/R.Domenech, J. Monleón, Álvaro del Amo y Carlos Rodríguez	
74	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Arrabal/Texto de "Ceremonia por un negro asesinado". Piscator del arte a la política/Fotografía de Arrabal.	Premios Larra, 65.p.4	Director: José Ángel Ezcurra.		Ceremonia por un negro asesinado/Arrabal, Fernando/p.33-48/1966	"El precio de los sueños"/J.M.	
75	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Fotografía de Gemma Cuervo en un momento de "Águila de Blasón", de Valle-Inclán.		Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.	Entrevista con José Armando Ferrara/A. Fz-Santos/p.19.	El pagador de promesas/Dias Gomes, Alfredo/p.22-49 Vida y muerte Severina/Cabral de Melo Neto, João/p.52-59/1966	"Águila de Blasón", de Valle-Inclán y otras obras/J. Monleón, A.F. Santos y Xavier Fábregas	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

N°.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
76	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Teatro alemán. Brecht "Aquel que dice sí, aquel que dice no", Dorst "La curva", Weiss "Marat-Sade"/Fotografía de una escena del "Marat" de Peter Weiss.	Teatro alemán contemporáneo.	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		El que dice sí, el que dice no/Brecht, Bertolt/p.27-30 La curva/Dorst, Tankred/p.33-42 Marat-Sade/Weiss, Peter/p.52-56 y 59/1966		
77	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Teatro argentino con "Heroica de Buenos Aires" de Dragun/Fotografía de "Un hombre es un hombre" de Bertold Brecht. Dirección Carlos Gorostia. Teatro San Telmo de Buenos Aires.	Teatro alemán contemporáneo.	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Heroica en Buenos Aires/Dragún, Osvaldo/p.19-63/1966		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
78	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 40 ptas./Teatro catalán hoy. "Ronda de Mort a Sinera", Salvador Espriu-Ricardo Salvat./Cartel anunciador de la representación de "Ronda de mort a Sinera", por la Compañía de Adrià Gual, realizado por Pla Narbona.	Teatro catalán hoy: Ricardo Salvat.p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Ronda de muerte en Sinera/Espriu, Salvador y Salvat, Ricard/p.33-63/1966		
79	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./Frogaría de "Raíces", de Arnold Wesker, estrenada en el Teatro Valle Inclán, de Madrid, bajo la dirección de José María Morera.	Teatro español: No todo a de estar en Madrid, J.Sanchis Sinisterra.p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Raíces/Wesker, Arnold/p.25-46/1966		
80	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1966. 30 ptas./"Mi guerra", (premio Arniches, 1965) O'casey: Cuento para la hora de acostarse./Fotografía de una escena de "Cuento para la hora de acostarse", de Renzo Casali.	Situación del teatro no profesional en España: A. Fernandez Santos.p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Cuento para la hora de acostarse/O'casey, Sean/p.38-42 Mi guerra/Pérez Dann, Carlos/p.43-66/1966		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
81	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1967. 30 ptas./El teatro popular: El Rehén de Brendan Behan/Fotografía de Brendan Behan.	Brendan Behan y Joan Littlewood/J. Monleón/p.4.	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		El rehén/Behan, Brendan/p.13-39/1967	Estrenos en Madrid/C. Rodríguez y A. del Amo	
82	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1967. Nº 82 (Extraordinario) 40 ptas./María Guerrero: Programa Valle-Inclán. Textos de "La cabeza del Bautista"; "La enamorada del rey"; "La rosa de papel"/Cuaderno de dirección de José Luis Alonso/Fotografía de una escena de "La rosa de papel.	Defendiendo a Fernando Arrabal/p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		La cabeza del Bautista/Valle-Inclán, Ramón María del/p.32-41 La enamorada del rey/Valle-Inclán, Ramón María del/p.42-63 La rosa de papel/Valle-Inclán, Ramón María del/p.64-73/1967	Estrenos en Madrid/C. Rodríguez , J. Monleón, A. F. Santos y David Ladra	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
83	Primer Acto: Revista del Teatro 1967. 40 ptas./Printer. El amante/La Colección/Fotografía de María Cuadra en una escena de "El amante" de Harold Pinter, estrenada en el teatro Eslava.	Una nueva bibliografía/José Monleón/p.4.	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		El amante/Pinter, Harold/p.23-32 La colección/Pinter, Harold/p.33-43/1967	Estrenos en Madrid/C. R. Sanz, A. F. Santos, D. Ladra	
84	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1967. 40 ptas./Brecht: La persona buena de Sezuán/Fotografía de una escena de "La persona buena de Sezuán", por la Compañía Nuria Espert. Dirección Ricard Salvat. Teatro Reina Victoria.	Apostillas a una versión de Brecht: José Monleón.p.5	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		La persona buena de Sezuán/Brecht, Bertolt/p.24-70/Versión española de José Monleón y Armando Moreno/1967		
85	Primer Acto: Revista del Teatro/ 1967. 40 ptas./Polémica Sastre-Rodríguez Sanz/La extraña tarde del Doctor Burke/Fotografía de Carlos Lemos, intérprete de "El rey Lear", de Shakespeare, en el Teatro Español de Madrid.	Una "generación" sin nombre: A. Sastre.p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		La extraña tarde del doctor Burke/Smocek, Ladislav/p.30-46/1967		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
86	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1967. 40 ptas./Brecht 2: La excepción y la regla. El Pequeño Organón/Antología poética/Fotografía de una escena de "Madre Coraje", de Brecht..		Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		La excepción y la regla/Brecht, Bertolt/p.36-45/jul-1967		
87	Primer Acto: Revista del Teatro/ agosto 1967. 40 ptas./Piccolo: Teatro épico. Comedia del arte/Fotografía primer plano actor "Arlequín, servidor de dos amos", de Carlo Boldoni Piccolo .Teatro de Milán.	El Piccolo de Milán, el teatro italiano y nosotros/José Monleón/p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.	Entrevista con Paolo Grassi y Giorgio Strehler/J. Monleón, D. Ladra, A. Del Amo y Bernanrdt Dort	Arlequín, servidor de dos amos/Goldoni, Carlo/p.35-47/ago-1967		
88	Primer Acto: Revista del Teatro/ septiembre 1967. 40 ptas./ Mrozek: Textos de Strip-tease y en Alta mar/La nueva escenografía/Fotografía escena "Strip-tease", de Mrozek, por los Galiardos.	El Nacional de Cámara y Ensayo y su dilema/José Monleón/p.5	Director: José Ángel Ezcurra./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		"Strip-Tease" y "En alta mar"/Mrozek, Slawomir/p.30-47/sep-1967		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
89	Primer Acto: Revista del Teatro/ octubre 1967. 40 ptas./ Beck: Exilio del "Living Theater". Una protesta: "La guerra y el hombre" por "Los Cataros"/Fotografía de una escena de "Los Cátaros".	La vida del teatro: Julián Beck.p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		La guerra/Miralles, Alberto/p.22-34 El hombre/Miralles, Alberto/p.35-44/oct-1967		
90	Primer Acto: Revista del Teatro/ noviembre 1967. 40 ptas./El Tragaluz de Antonio Buero Vallejo./Moliere*Brecht*Pirandello*Sartre/Fotografía de una escena de "El tragaluz", de Antonio Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes de Madrid	El enigma del tragaluz/Ángel Fernández Santos/p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Una Entrevista con Buero Vallejo/A.F.S./ p.7	El tragaluz/Buero Vallejo, Antonio/p.20-60/nov-1967	"Las mujeres sabias" y otras obras/J. Monleón, R. Casali, A. F. S.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
91	Primer Acto: Revista del Teatro/ diciembre 1967. 40 ptas./"Ubu encadenado", de Alfred Jarry. Mientras llega la destrucción *Living Theatre*/Fotografía de una escena de "Antígona", de Sófocles-Brecht por el Living Theatre.	Empezando por Jarry/P.A./p. 4.	Director: José Ángel Ezcurra./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.	Entrevista con Juan Sierra, Jorge Lavelli y Roger Planchon/p.64, 68 y 70	Ubu encadenado/Jarry, Alfred/p.17-37/dic-1967		
92	Primer Acto: Revista del Teatro enero 1968. 40 ptas./Teatro de la crueldad/Artaud*Brook*Weiss y Tests de Ablema/Fotografía de una escena de "Marat-Sade", de Peter Weiss. Piccolo Teatro di Milano.	El Teatro de un visionario/Ángel Fernández Santos/p.4	Director: José Ángel Ezcurra./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Teatro de la crueldad/Ableman, Paul/p.32-39/ene-1968		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
93	Primer Acto: Revista del Teatro/ febrero 1968. 40 ptas./Gorki: "Los Bajos fondos"/Fotografía de una escena de "Los Bajos fondos", de Máximo Gorki.	Entorno a Gorki: Juan Eduardo Zúñiga.p.5	Director: José Ángel Ezcurra./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevista con José Luis Alonso/p.29	Los bajos fondos/Gorki, Máximo/p.32-68/feb-1968	"El apagón" y otras obras/José Monleón	
94	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1968. 40 ptas./Polémica: El Tragaluz. Noviembre y un poco de yerba/Fotografía de Nuria Espert y Adolfo Marsillach en una escena de "A puerta cerrada"..	Creación del centro dramático.p.4	Director: Santiago de las Heras Andrés./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Noviembre y un poco de yerba/Gala, Antonio/p.19-45/mar-1968		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
95	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1968. 40 ptas./Grotowski. El príncipe constante. Calderón/Dibujo de la huella de una mano.	Día mundial del teatro/Miguel Ángel Asturias/p.4.	Director: Santiago de las Heras Andrés./Redactor Jefe: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		El príncipe constante/Calderón de la Barca, Pedro/p.44-72/abr-1968	Crítica de "Cara de Plata" de Ramón del Valle Inclán/J.M./p .73	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
96	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1968. 40 ptas./Teatro infantil/Teatro Uruguayo: "El apuntador" y "Toda una vida"/Fotografía de una escena de "El infante Arnaldos", de Juan Antonio Castro.	Centro dramático de Madrid.p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Y va de cuentos/Simón, Luisa/p.20-31 El apuntador/Maggi, Carlos/p.38-43 Toda una vida/Speranza, Rolando/p.44-57/may-1968	Teatro infantil, Ruptura de una tradición/Renzo Casali/p.58. Crítica. En torno a "Historia de una escalera"/J. M. y R.C./p.62. Crítica. Mañana te lo diré/J.M./p.65.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
97	Primer Acto: Revista del Teatro/ junio 1968. 40 ptas./Teatro infantil (y 2)/Mañana te lo diré , de J. Sanders/Fotografía de un aspecto del trabajo en el Centro Dramático 1 de Madrid.	Teatro de niños para todos/José Monleón/p.6	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		El círculo ambulante/Biosca, Iñigo/p.16-23 La búsqueda/Arriaga, Sabino/p.28-33 Los tres hermanos huérfanos/Aroche, Alfredo/p.36-37 Mañana te lo diré/Saunders, Jaume/p.38-61/jun-1968		
98	Primer Acto: Revista del Teatro junio 1968. 40 ptas./Europa 68. París-Nancy-Parma/Hablando de Jerusalén, de Arnold Wesker/Fotografías de tres representaciones de los Grupos Universitarios de Catania, Hungría y Suecia en el Festival de Teatro de Parma.	Una temporada a examen/José Monleón/p.11.	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Estoy hablando de Jerusalén/Wesker, Arnold/p.22-57/Versión de José Monleón/julio 1968		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
99	Primer Acto: Revista del Teatro/ agosto 1968. 40 ptas./Nuestros amigos del Living Theatre/La prisión 63'. Avignon 68/	Carta abierta/José Monleón/p.4.	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		La prisión/Torre, Claudio de la/p.38-55/ago-1968		
100-101	Primer Acto: Revista del Teatro/ nov-dic 1968. 60 ptas./Teatro Español (I). "Mito", de Antonio Buero/Fotografía de Nuria Espert. En 1968: Programa Sartre. En 1969, Genet, Arrabal y Bertold Brecht.	Ciento y pico número de "Primer Acto"/José Monleón/p.4.	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Mito/Buero Vallejo, Antonio/p.75-106/nov-dic 1968	"Mito", un libro de Buero para una Opera/J.M./p.72. Del Quijotismo al "mito" de los platillos volantes/A. Buero Vallejo/p.73,	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
102	Primer Acto: Revista del Teatro/ septiembre 1968. 40 ptas./Mesa redonda: realismo, naturalismo y sainete/Texto de "English Spoken", de Lauro Olmo/Marat-Sade en España/Fotografía de Juan Luis Galiardo en "English Spoken"	Comienzo de temporada/José Monleón	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.	Diálogo abierto con Lauro Olmo/Fernández-Santos/p.33.1101/Cuatro preguntas a A. González Vergel/P.A./p.32	English spoken/Olmo, Lauro/p.44-73/1968		
103	Primer Acto: Revista del Teatro/ octubre 1968. 40 ptas./Las formas teatrales/"Los hipocóndricos"/Renzo Casali/Fotografía de una de las clases para actores del Centro Dramático 1 de Madrid	La nueva cara del teatro independiente/P.A./p.4.	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Los hipocondriacos/Casali, Renzo/p.42-65/oct-1968		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
104	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1969. 40 ptas./CataroColon de Alberto Miralles/Teatro Español 2. Los grupos independientes/Fotografía de una escena de "Cátaro-Colón", de Alberto Miralles.	Presente y futuro del teatro español/J. Sanchís Sinisterra/p.4 .	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Catarocolón o versos de arte menor por un varón ilustre/Miralles, Alberto/p.42-67/enero 1969		
105	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1969. 40 ptas./"La pereza" de R. Talesnik/Stanslawski: Fundación del Teatro del Arte/Fotografía de Fernando Fernán-Gómez, el empleado Néstor Viñas de "La Pereza"	Tras el número Cien.p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		La pereza/Talesnik, Ricardo/p.18-49/febrero 1969		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
106	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1969. 40 ptas./Grotowski/Teatro de Ensayo: obras de Ricardi, López Mozo y Muniz/Fotografía de una escena de El Príncipe Constante en brazos de uno de sus perseguidores, Ruzsard Ciéslak y Maja Komorowska	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevista con don Carlos Robles Piquer/P.A./p.8 Dos entrevistas -Una teoría del Teatro/Eugenio Barba/p.34. -Las técnicas del actor/Denis Bablet/p.46. -Y una entrevista frustrada. -12 preguntas a las que no contesto Jezy Grotowski/David Ladra/p.51.	Negro en quince tiempos/López Mozo, Jerónimo/p.15-17 Burul/Ricardi, Italo/p.18-21 Los infractores/Muñiz, Carlos/p.22-31/Marzo 1969	"Las criadas", "Te espero ayer"/J.M. y D.L./p.62-63	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
107	Primer Acto: Revista del Teatro/ abril 1969. 40 ptas./La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro/"El caraqueño "de J.M. Martín Recuerda/Fotografía de Carmen de Lirio y Francisco Valls, protagonistas de "El Caraqueño", de J. Martín Recuerda	Así va.../p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Un autor recuperado (Entrevista con J. Martín Recuerda)/S. de las Heras/p.28	El caraqueño/Martín Recuerda, José/p.35-56/Abril 1969		
108	Primer Acto: Revista del Teatro/ mayo 1969. 40 ptas./Teatro cubano/"La noche de los asesinos"/Fotografía de una escena de "La noche de los asesinos", de J. Triana.	Valle Inclán, derribado/José Monleón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		La noche de los asesinos/Triana, José/p.33-61/Mayo 1969	"Biografía" y otras obras/David Ladra/p.62	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
109	Primer Acto: Revista del Teatro/ junio 1969. 40 ptas./Independiente 69/"Oratorio", de Alfonso Jiménez/Fotografía del espectáculo colectivo del "Bead and Puppet Theater" de Nueva York, "The cry of The people for meat" (El clamor del pueblo que pide carne)	Así va.../José Monleón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Oratorio/Jiménez Romero, Alfonso/p.54-61/Junio 1969		
110	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1969. 40 ptas./3 "Desbarats" de Lorenzo Villalonga/Nuria Espert, seleccionada por el Teatro de las Naciones, la Bienal de París y los Festivales Internacionales de Bélgica/Fotografía de Nuria Espert en una escena de el "Auca del Plem", de Salvador Espríu	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleón./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.	Entrevista con L. Villalonga/J. Adrover/p.22 *	Estuvieron muy cerca/Villalonga, Llorenç/p.27-33 Cocktail en un viejo palacio/Villalonga, Llorenç/p.34-38 La Tuta i la Ramoneta/Villalonga, Llorenç/p.39-45/Julio 1969/Versión de José Monleón.	2 críticas del "Diario de Barcelona" y de "Solidaridad Nacional"/M.L.M. y J.V./p.59	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
111	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1969. 40 ptas./Max Frisch y "Biografía/Escena de "Biografía ", estrenada en España bajo la dirección de Adolfo Marsillach.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Biografía/Frisch, Max/p.40-74/Agosto 1969		
112	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1969. 40 ptas./Café-Teatro-José-Ruibal-Los mutantes-Los ojos/Grabado de los "Caprichos", de Goya, "Chitón"	Así va/P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Los mutantes/Ruibal, José/p.61-62 Los ojos/Ruibal, José/p.63-64/Septiembre 1969		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
113	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1969. 40 ptas./Genet (1). Texto de "Las criadas"/Fotografía de Nuria Espert en "Las criadas", de Jean Genet.	Así va/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Con Nuria Espert/Entrevista/p.36	Las criadas/Genet, Jean/p.48-63/Octubre 1969		
114	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1969. 40 ptas./Sean O'Casey/"Rosas Rojas para mí"/Fotografía de María Luisa Merlo y Carlos Larrañaga en una escena de "Rosas rojas para mí", de Sean O'Casey. Dirección: José María Morera. Teatro Beatriz de Madrid.	Así va.../J.M./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Rosas rojas para mí/O'Casey, Sean/p.41-64/Noviembre 1969	Tartufo/J. Monleón/p.65	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
115	Primer Acto: Revista del Teatro/ diciembre 1969. 40 ptas./Genet (2)/Texto del "Tartufo" de Moliere-Llovet/Fotografía de Adolfo Marsillach, director e intérprete del "Tartufo", de Moliere-Llovet..	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Tartufo/Molière/p.32-57/Diciembre 1969		
116	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1970. 40 ptas./Camus,1970 "El malentendido"/Fotografía de Gemma Cuervo en una escena de "El malentendido", de A. Camus.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		El malentendido/Camus, Albert/p.39-55/Enero 1970		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
117	Primer Acto: Revista del Teatro/ febrero 1970. 40 ptas./"El sueño de la razón", de A. Buero/Fotografía de María Cuadra.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevista con Antonio Buero/A. Fernández Santos/p.18	El sueño de la razón/Buero Vallejo, Antonio/p.28-63/Febrero 1970		
118	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1970. 40 ptas./Guadaña al Resucitado/Coloquio sobre Tartufo/Fotografía de Gil Novales en una escena de "Guadaña al Resucitado", de Gil Novales. Estrenada en Barcelona por la Escola D'Art Dramatic Adrià Gual.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevista con A. Fersen/M.B./p.73	Guadaña al resucitado/Gil Novales, Ramón/p.37-60/Marzo 1970	"El precio"/J.M./p.81	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
119	Primer Acto: Revista del Teatro/ abril 1970. 40 ptas./Festival Internacional de Teatro de San Sebastián/N.T.E.: Obras de Ruibal, Bellido y Martínez Ballesteros/Cartel del Festival de Teatro de San Sebastián.	San Sebastián-Teatro Independiente/P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		El rabo/Ruibal, José/p.63-65 Los opositores/Martínez Ballesteros, Antonio/p.66-69 El vendedor de problemas/Bellido, José María/p.70-74/Abril 1970		
120	Primer Acto: Revista del Teatro/ mayo 1970. 40 ptas./Teatro Gallego: "Los viejos no deben enamorarse", de Castelao/Grabado en madera del Retrato de Castelao, por Carlos Maside.	Así va.../P.A./p.4 Editorial/P.A./p.6	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernández Santos.		Los viejos no deben enamorarse/R.Castelao, Alfonso/p.37-55/Mayo 1970		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
121	Primer Acto: Revista del Teatro/ junio 1970. 40 ptas./Los niños/Fotografía de una escena de "Los niños", de Diego Salvador, estrenada en el Teatro Español.	S.S. Festival Cero, dos ponencias Así va.../P.A./p.13 (iii)	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Los niños/Salvador, Diego/p.23-51/Junio 1970		
122	Primer Acto: Revista del Teatro julio 1970. 40 ptas./Grotowski en España/una obra de R. Morales./Fotografías de Grotowski y Ryszard Cieslak, interprete del "Príncipe Constante" de Calderón, en un montaje del Teatro Laboratorio.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Como el poder de las noticias nos da noticias del poder/Morales, José Ricardo/51-62/Julio 1970		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
123-124	Primer Acto: Revista del Teatro agosto-septiembre 1970. 65 ptas./Provocaciones al Teatro Español/Los Nuevos Autores Españoles : Pérez Dann "El insaciable Peter Cash", Matilla: "El adiós del Mariscal", García Pintado: "Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado-2./Temas del T.I. La "Contestación" de S.S.	Así va/P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		El insaciable Peter Cash/Pérez Dann, Carlos/p.52-63 El adiós del Mariscal/Matilla, Luis /p.77-83 Ocio-celo y pasión de Jacinto Disipado/García Pintado, Ángel/p.89-104/Ago-Sep 1970	Castañuela 70/J. M./p.105	
125	Primer Acto: Revista del Teatro/ octubre 1970. 65 ptas./Castañuela 70/	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Castañuela 70/Tábano/p.40-60/Octubre 1970		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

N°.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
126-127	Primer Acto: Revista del Teatro/ nov-dic 1970. 65 ptas./Teatro de Plaza/Orlando Furioso de Ronconi/Fotografía tratada de una escena del "Orlando Furioso", de Sanguinete-Ronconi	Así va/P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevista con A. González Vergel/M. Rubio/p.14* Entrevista con L.Sttau y A. Ramos/J.M./p.30* Entrevista con Els Joglars/J.M./p.48* Entrevista con Lucan Ronconi//J.M/p.71*	Orlando furioso/Ariosto/p.80-111/Nov-dic 1970		
128	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1971. 50 ptas./U.P. Sartre otra vez/Popovic: "La segunda puerta a la izquierda"/Fotografía de María José Goyanes, protagonista de "Las moscas".	Noticias.p.4	Director: Santiago de las Heras / Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevista con Vladimir Momalovic/G. B./p.39*	La segunda puerta a la izquierda/Popovic, Aleksander/46-66/Enero 1971		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
129	Primer Acto: Revista del Teatro/ febrero 1971. 50 ptas./Medea en una versión audaz/Guimerá en Barcelona/Fotografía del montaje de "Medea", de Séneca-Unamuno, por A. González Vergel, en el Teatro Español.	Nombres familiares/P. A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.		Medea/anneo, Lucio/p.39-54/Enero 1971		
130	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1971. 50 ptas./Dos obras de Max Aub/Roy Hart/Fotografía de Aurora Bautista en "El anuncio", de Natalia Ginzburg	Dos semanas con Roy Hart/José Monleón/p.6	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon./Secretario de Redacción: Ángel Fernandez Santos.	Entrevistas a Roy Hart/ R.D., J.M., J.Estruch y R. Doménech/ p.18,23y 26./Entrevista con Max Aub/R. Doménech y J. Monleón/p.44	Crimen/Aub, Max/p.57-62 Comedia que no acaba/Aub, Max/p.63-67/Marzo 1971	"Un sabor a miel", y otras obras A. Fernandez Santos y D. Ladra.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
131	Primer Acto: Revista del Teatro/ abril 1971. 50 ptas./Censura y Política/Teatro alemán, "El pupilo quiere ser Tutor", de Handket/2 Escenas de "Círculo de tiza Caucasianos" de Brecht. Teatro María Guerrero. Dirección: José Luis Alonso.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		El pupilo quiere ser tutor/Handke, Peter/p.59-68/Abril 1971	"Proceso de un regimen", "El circulo de tiza caucasiano"/ J. M. y D. Ladra/p.69/70	
132	Primer Acto: Revista del Teatro/ mayo 1971. 50 ptas./Cargo con el Teatro Experimental/Nieva insólito: "Es bueno no tener cabeza/Fotografía tratada de una escena de "Oratorio.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con R. Wilson/F.N./p. 46* Entrevista con el Director del T.I./J.M./p.55	Es bueno no tener cabeza/Nieva, Francisco/p.67-71/Mayo 1971		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
133	Primer Acto: Revista del Teatro/ junio 1971. 50 ptas./Dos autores catalanes: Teixidor y Melendres/Defensa indiade rey, de Melendres/Fotografía de una escena de "El retaule del flautista", de Jordi Teixidor, en el Teatro Capsa de Barcelona.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista/J.M./p.26* Entrevista/J.M./p.33*	Defensa india de rey/Melendres, Jaume/p.49-65/Junio 1971		
134	Primer Acto: Revista del Teatro/ julio 1971. 50 ptas./Un año de Teatro/Ejercicios en la noche de J.A.Castro/Fotografía de Terele Pávez, en "La flamenca" de "Tiempo del 98", de J.A. Castro	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Ejercicios en la noche/Castro, Juan Antonio/p.41-60/Junio 1971	"La madre" y "La pancarta",/José Monleón/p.61-62	
135	Primer Acto: Revista del Teatro/ agosto 1971. 50 ptas./Teatro radical/Reiteración de Bread and Puppet/Fotografía de una madre vietnamita herida.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Conversación con Ronnie Davis/Mª José Ragué Arias/p.54	Reiteración/Bread and Puppet/p.49-53/Agosto 1971		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
136	Primer Acto: Revista del Teatro/ septiembre 1971. 50 ptas./Último Teatro Inglés/"Después de Haggerty", de David Mercer/Fotografía de una escena de "Coriolano", de W. Shakespeare.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con David Mereer/J.M./p. 28.*	Después de Haggerty/Mercer, David/p.36-67 Crónica del sol de invierno/Estruch, José/p.36-51/Septiembre 1971		
137	Primer Acto: Revista del Teatro/ octubre 1971. 50 ptas./La "Yerma" de Víctor García o "Los Negros" o "Crónica de sol, de invierno" de M. Lorenzo/Fotografía de ensayos de "Yerma", de García Lorca.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Con Víctor García y Nuria Espert/J.M./p.14* Con los actores/S.de las Heras/p.28*			
138	Primer Acto: Revista del Teatro/ noviembre 1971. 50 ptas./Buero y la juventud (Entrevista y llegada de los Dioses)/Manizales-Sitges/Fotografía de una escena de "Llegada de los Dioses, de A. Buero Vallejo, estrenada en el Teatro Lara.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Pinilla, Raphael e Iturri/P.A./p.24* Una entrevista con A. Buero Vallejo/A. Fernández-Santos/p.27	Llegada de los dioses/Buero Vallejo, Antonio/p.39-73/Noviembre 1971	"Eslava 101",/M. Coterillo/p.74	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
139	Primer Acto: Revista del Teatro/ diciembre 1971. 50 ptas./ Kafka. "Proceso a Kafka" de J. Monleón e "Informe para una Academia" de F.Kafka/Fotografía de José Luis Gómez, intérprete de "Un informe para una academia", de F.Kafka.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con José Tamayo/M.Coterillo/p.20	Proceso a Kafka/Monleón, José/p.30-53/Diciembre 1971		
140	Primer Acto: Revista del Teatro/ enero 1972. 50 ptas./ Wesker "Los amigos"/Fotografía de Agustín González en Don Latino de Hispalis de "Luces de Bohemia", de Valle Inclán.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Dos entrevistas con Wesker/M. Lores y J.M./p.33.	Los amigos/Wesker, Arnold/p.45-67/Enero 1972	"Romeo y Julieta" y otras obras/F.Herrero, J. Monleón y M. Pérez Coterillo/p.68-70-72-73	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
141	Primer Acto: Revista del Teatro/ febrero 1972. 75 ptas./ Informe sobre el Actor/Gystrata de Aristófanes- Llovet/Fotografía de Aurora Bautista y Julia Peña en "Lysistrata". Versión Enrique Llovet. Dirección José Luis Gómez. Compañía Aurora Bautista.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Lysistrata/Aristófanes/p.54-70/Febrero 1972		
142	Primer Acto: Revista del Teatro/ marzo 1972. 75 ptas./TEI. Historia y método. ¡Oh papá, pobre papá! de Arthur Kopit/ Fotografía de una escena de ¡Oh papá, pobre papa¡	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí da tanta pena/Kopit, Arthur/p.40-63/Marzo 1972		
143	Primer Acto: Revista del Teatro/ abril 1972. 75 ptas./Baroja. Crítica teatral arbitraria. "El horroroso crimen de Peñaranda del Campo"/Fotografía de una escena de "Luces de Bohemia" de Valle Inclán..	Con Francisco Nieva/ S.H./ p.6	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Con Francisco Nieva/S.H./p.6	El horroroso crimen de Peñaranda del Campo/Baroja, Pío/p.47-60/Abril 1972		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
144	Primer Acto: Revista del Teatro/ mayo 1972. 75 ptas./"La vida conyugal" de Max Aub/París. Teatro político/Fotografía de una escena de "Una guerra en cada esquina", de Luis Matilla, en el Teatro Capsa de Barcelona.	Así va../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Jesús Sastre/P.A./p.6 Entrevistas con Els Joglars y Marceau/P.A./p.18 Max Aub: Entrevista y obra. -Mi teatro y el teatro español anterior a la República/P.A./p.37	La vida conyugal/Aub, Max/p.41-62/Mayo 1972	"Misericordia" y "El Buscón"/F. Herrero/p.63-65	
145	Primer Acto: Revista del Teatro/ junio 1972. 75 ptas./La lucha por un teatro Latinoamericano/"La orgía", "El sueño", "El entierro", "La tortura", de Enrique Buenaventura/ Grabado realizado por Posada en la revista Colombiana Textos	Noticias/P.A. / p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Luis Matilla/S. de las Heras/p.7 Entrevista con Enrique Buenaventura/J. Monleón/p.22	La tortura/Buenaventura, Enrique/p.43-44 El sueño/Buenaventura, Enrique/p.45-46 La orgía/Buenaventura, Enrique/p.47-54 El entierro/Buenaventura, Enrique/p.55-59 La requisa/Buenaventura, Enrique/p.60-66/Junio 1972	"Yerma"/Vicente Soto/p.67	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
146-147	Primer Acto: Revista del Teatro/ jul-ago 1972. 100 ptas./Brasil: Teatro de la Represión/Arena Cuenta de G. Guarnieri, A. Boal y E. Lobo/Fotografía de una manifestación en las calles de Brasilia.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Jesús Campos/S. de las Heras/p.8./Entrevista con CH. Hampton/Maite Lores/p.98	Arena cuenta zumbi/Boal, Agosto y Lobo, Edu/p.71-97/Jul-Agos 1972		
148	Primer Acto: Revista del Teatro/ septiembre 1972. 75 ptas./Meyerhold. Textos de Lunacharski, Feuralski y Meyerhold. "Viva la Biomecánica", de J.A. Hormigon y M. Anos/Fotografía de una escena de "Klop"(la chinche) de V.V. Maiakovski.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Viva la biomecánica/Anós, Mariano/p.51-74/Septiembre 1972		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
149	Primer Acto: Revista del Teatro/ octubre 1972. 75 ptas./Comienzo de Temporada Encuesta/Recuerdo de "La Barraca"/"El inmortal", de Alfonso Jiménez Romero/Fotografía de "El inmortal", de A. Jiménez Romero.	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Con Rodolfo Hernández/S. de las Heras/p.8 Entrevista con un Joven Autor/M. Pérez Coterillo/p.28*	El inmortal/Jiménez Romero, Alfonso/p.42-62/Octubre 1972	Recuerdo de "La Barraca"/Álv aro Custodio/p.63 "A Dos Barajas"/M.P .C./p.67	
150	Primer Acto: Revista del Teatro/ noviembre 1972. 75 ptas./"Los buenos días perdidos", de Antonio Gala/Alberti por Alberti/2 Festivales: Venecia y Belgrado/Fotografía de una escena de "Los buenos días perdidos", de A. Gala.	Puntualizaciones a u na polémica fallida/J. Monleón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con A. Gala y J.L. Alonso/José Monleón/p.20	Los buenos días perdidos/Gala, Antonio/p.31-57/Noviembre 1972		
151	Primer Acto: Nº 151. 75 ptas./Sócrates. Los actores hablan del espectáculo./Teatro en Londres. Sitges. Vuelta del "Tabano".	Así va.../P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Sócrates/Llovet, Enrique/p.30-51/Diciembre 1972		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
152	Primer Acto: Nº 152. 75 Ptas./Nuevo teatro español en la Sorbona./Teatro campesino. "Huelguistas", "Vietnam campesino"./Un dialogo con Peter Weiss.	Puntualizaciones a una polémica fallida/J. Monleón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Huelguistas/Teatro Campesino/p.39-40 Vietnam campesino/Teatro Campesino/p.41-51/Enero 1973		
153	Primer Acto: Nº 153. 75 Ptas./Teatro furioso. Obras de Nieva y Mediero./Ilustración Cómic.	Noticias/P.A. /p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Pelo de tormenta/Nieva, Francisco/p.26-36 Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto/Martínez Mediero, Manuel/p.51-55 Un hongo sobre Nagasaki/Martínez Mediero, Manuel/p.56-58/Febrero 1973	"Los justos" y otras obras/J. Monleón, M. Coterillo, Ricardo Doménech y J. Navarro/p.66-68-70-73	
154	Primer Acto: Nº 154. 75 Ptas./A. Strindeberg. "La señorita Julia"./Cuadernos de notas de A. Wesker./Foto representación "La señorita Julia".	Noticias/P.A. /p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		La señorita Julia/Strindberg, August/p.42-61/Marzo 1973	"La muerte de Danton" y otras obras/Ricardo Doménech, M. Pérez Coterillo y Domenech Font/ p.62-76	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
155	Primer Acto: Nº 155. 75 Ptas./Primera semana de T.U. en Madrid./Entrevista con: Peter Handke. / "Macbett" de Ionesco./Foto representación de la obra de Ionesco.	Noticias/V.R. y P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con: Peter Handke. Oporto, disolución del T.E.P.	Macbeth/Ionesco, eugène/p.44-72/Abril 1973		
156	Primer Acto: Nº 156. 75 Ptas./Brecht, 75 años."La boda de los pequeños burgueses"./Tarragona: Segunda semana de teatro. Paris, teatro turco en el exilio./Texto de:" KK. Subirá al cielo", de A. Crepo./Foto de representación de la obra "La boda de los pequeños burgueses".	¿Quién es Mary d'Ous?/Francisco Nieva/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Conversación con Memet/Ch. García-Muñoz/p.68	La boda de los pequeños burgueses/Brecht, Bertolt/p.32-51 K.K. subirá al cielo/Crespo, Alfredo/p.52-55/Mayo v	"Un ligero dolor", de Pinter/J. Monleón/p.71	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
157	Primer Acto: Nº 157. 75 Ptas./Festival de Nancy./Texto de Juan Palmieri", de A. Larreta.	Ditirambo, entre la profanación del rito y la degradación de la tragedia/M. Pérez Coterillo/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Lew Bogdan/M. Pérez Coterillo/.p.20. / Taco Larreta/Ángel Facio/p.44	Juan Palmieri/Larreta, Antonio/p.51-74/Junio 1973		
158	Primer Acto: Nº 158. 75 Ptas./"La nave", de Josep Maria Benet y Jornet./El teatro de Gombrowicz./La rebelión de 16 actores./Foto de representación de la obra "La nave".	El teatro de Witold Gombrowicz/Carlos Isasi/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Josep María Benet i Jornet/Carlos A. Isasi/p.28	La nave/Benet i Jornet, Josep Maria/p.40-59/Julio 1973		
159-160	Primer Acto: Nº 159-160. 100 Ptas./Antonin Artaud./Grand Magic Circus./Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe.	Protagonistas de la temporada/J.V. García Santamaría/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Jérôme Savary/Vicente Romero/p.61	Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe/Jérôme Savary/p.76-99/Ago-Sep 1973	"Fedra" y otras obras/J. Monleón, Doménech Font/p.99-106	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

N°.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
161	Primer Acto: N° 161. 75 Ptas./"Comedia del arte", de Azorín./"Contratanto", del Libre Teatro Libre (Argentina)./Semana internacional de Erlangen./Monzola y Lotnoomerco.	"Comedia del arte" resucitada/M. Montés Huidrobo/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con María Escudero/Orlando Rodríguez y M.P.C./p.49	Contratanto/Libre Teatro Libre/p.52-61/Octubre 1973		
162	Primer Acto: N° 162. 75 Ptas./El pasodoble de España. Pasodobles toreros: Gallito. Dauder. La Giralda. La gracia de Dios. ¡Viva el rumbo!. Vito./"Pasodoble", de Miguel Romero Esteo./A. Wesker en Madrid. Goliardos o la desintegración de un grupo. El escenógrafo y el espacio escénico. Crítica de comienzo de temporada./Cartel de la obra "Pasodoble".	Zurriago/P.A. / p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Pasodoble/Romero Esteo, Miguel/p.15-49/Noviembre 1973	"Un hombre puro", de J. Calvo Sotelo/Moisés. Coterillo/p.66./"Anillos para una dama", de A. Gala/Fernando Herrero/p.67	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
163-164	Primer Acto: Nº 163-164. 100 Ptas./"La denuncia", t.e.c./Inglaterra: Peter Cheesman y el teatro circular. Paris: Brook y Grotowski./II Jornadas del teatro en Vigo y mesa redonda con el T.gallego.	Historia de una crisis/P.A./p. 4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con "Comediantes"/ Moises. Coterillo/p.94 Entrevista con José Garate/E. H./p.103	La denuncia/T.E.C/p.40-58/dic-ene 1974		
165	Primer Acto: Nº 165. 75 Ptas./Encuentra sobre la censura./"Parece cosa de brujas", de L. Matilla y J. Lopez Mozo./Encuesta/Censo al teatro de grupos./Foto de la representación de la obra "Parece cosa de brujas".	25 Autores y la Censura/Amarador Rivera y S.H./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Parece cosa de brujas/Matilla, Luis y López Mozo, Jerónimo/p.23-43/Febrero 1974		
166	Primer Acto: Nº 166. 75 Ptas./Teatro árabe./"Función de gala con motivo del 5 de Junio", de Saad Allah Wannus./Encuesta sobre la censura.	14 autores y la Censura/S.H. y A.R.	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Función de Gala con motivo del 5 de Junio/Allá Wannus, Saad/p.25-61/Marzo 1974		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
167	Primer Acto: Nº 167. 75 Ptas./"La fundación", de Buero Vallejo./Entrevista con Buero./Foto de la representación de "La fundación".	Entrevista con A. Buero Vallejo/ José Monleón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad./José Monleón/p.4	La Fundación/Buero Vallejo, Antonio/p.18-56/Abril 1974	"Alfa-Beta" y otras obras/C. Benito Gonzalez, Guiller Heras, José Monleón y Fernando Herrero/p.57-61	
168	Primer Acto: Nº 168. 75 Ptas./"Gioconda-cicatriz o la pureza del arma", de Ángel Garcia Pintado./Darío Fo y el teatro popular. Cuatro países latinoamericanos. Teatre Valencia. Badajoz: segunda semana de teatro./Reproducción de la Gioconda.	El autor teatral como director/Arnold Wesker/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con A. García Pintado/M. Pérez Coterillo/p.17 Entrevista con "Ditirambo"/Guillermo Heras/p.54 Entrevista con Rodolf Sirera/J. M./p.57	Gioconda-cicatriz o la pureza del arma/García Pintado, Ángel/p.21-29/Mayo 1974	"La moscheta" y otras obras/Francisco Nieva, J. Monleón, J.M/p.50-52	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
169	Primer Acto: Nº 169. 75 Ptas./"Las arrecogias del beaterio de Santa María egipciaca", de José Martín Recuerda./Ilustración de I. Massani.	El pico y la pala/ M. romero Esteo/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con José Martín Recuerda/José Monleón/p.8 Entrevista con el grupo "Ensayo uno en venta"/Guillermo Heras/p.69	Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca/Martín Recuerda, José/p.16-61/Junio 1974	"Los comuneros"/ J.M./p.67	
170-171	Primer Acto: Nº 170-171 100Ptas./"Mambrú se fue a la guerra", de David Rabe./T.E.I., verano 74./los autores que estrenaron./Brecht. Strehler y el Piccolo. La encuesta del Capsa. Teatro gallego. Encuesta de grupos.	Balance y polémica/P.A ./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Mambrú se fue a la guerra/Rabe, David/p.46-45/Jul-Agos 1974/Traducción de Carla Matteini		
172	Primer Acto: Nº 172. 75 Ptas./"Drama de la dama que lava entre las blancas llamas", de Luis Riaza./Corridos mexicanos. Tabano, reflexión en voz alta. Encuesta censo de grupos. Tres patriarcas de T. Catalán.	Tres patriarcas del teatro catalán/ Domenech Font/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Drama de la dama que lava entre las blancas llamas/Riaza, Luis/ La vida y muerte de don Emilio Zapata/Corrido popular mexicano/p.36-39/Septiembre 1974	"Terror y miseria de III Reich" de Brecht/Guillermo Heras/p.57	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
173	Primer Acto: N° 173. 75 Ptas./"Flor de otoño, una historia del barrio chino", de Jose María Rodriguez Méndez./Encuesta: Teatro-actor 74./ Festival de caracas. Critica. Encuesta/censo de grupos de T. Independiente./ Ilustración de "Flor de otoño".	Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español/F.Ruiz Ramón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Flor de Otoño/Rodriguez Méndez, José María/p.22-47/Octubre 1974	"Donvolpone" y otras obras/Fernando Herrero, Guillermo Heras, F.H., Anselmo Perisé y J. Monleón/p.68-72	
174	Primer Acto: N° 17. 75 Ptas./"El edicto de Gracia", de Jose Maria Camps./Arrabal en el festival de Caracas. Encuesta: Teatro-actor 74. Brecht en España. Encuesta censo de grupos de T. Independiente. "Godspell".	Brech en España/Fernando Herrero/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		El edicto de gracia/Camps, José María//Noviembre 1974	Crítica de Madrid: "Bodas de sangre"/F. Herrero/p.71	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

N°.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
175	Primer Acto: N° 175. 75 Ptas./"Las planchadoras. El bebé furioso", de Manuel Martinez Mediero./Ilustración de Nieva.		Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Las planchadoras/Martínez Mediero, Manuel/p.29-45 El bebé furioso/Martínez Mediero, Manuel/p.48-73/Diciembre 1974	"Tirano Banderas" y otras obras/José Monleón, J. M. y Francisco Nieva/p.78-81	
176	Primer Acto: N° 176. 75 Ptas./Teatro y política./"Resistencia", de Edilio Peña./Foto de la representación de obra "Resistencia".	Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939/ Antonio Castellón/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		Resistencia/Peña, Edilio/p.32-42/Enero 1975	"La Malquerida" de Benavente/Jesús Balel/p.53 "Que gente absurda" de A.Auckbourn/Francisco Nieva/p.54	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
177	Primer Acto: Nº 177. 75 Ptas./Teatro en Polonia./"En un nicho amueblado", de Jesus Campos Garcia.	Postdictadura y teatro/ J.López Mozo/p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		En un nicho amueblado/Campos García, Jesús/p.40-60/Febrero 1975	"Nueve brindis por un rey" de J. Salom y otras obras/Alberto de la Hera, Francisco Nieva, F.N. y A. de la H./p.61-65	
178	Primer Acto: Nº 178. 75 Ptas./"La lozana andaluza", de Rafael Alberti./Ilustración de Alberti.	Los actores están cansados/ P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.		La lozana andaluza/Alberti, Rafael/p.20-47/Marzo 1975	"Una rosa en el desayuno" y otras obras/F. Nieva y J. Monleon/p.59-60	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
179-180-181	Primer Acto: Nº 179-180-181. 130 Ptas./Nº extraordinario./Siete meditaciones sobre el masoquismo político. Creación colectiva del Living Theatre./X Festival de Nancy./"El señor Galindez", de Eduardo Pavlovsky.	A los lectores/P.A./p.4	Director: Santiago de las Heras./Dirección General: José Monleon.	Entrevista con Bernanrd Dorto/F. Herrero/p.6	Siete mediaciones sobre el sadomasoquismo político/Living Theatre/p.26-41 El señor Galíndez/Pavlovsky, Eduardo/p.62.73/Verano 1975/Traducción de José Monleón	"La nueva fierecilla domada" y otras obras/Alberto de la Hera, Francisco Nieva, Jesús Balel, Fernando Herrero, F.N., Alberto Miralles y T. de L'Escorpi/p.74-84	
182	Primer Acto: Cuaderno de investigación teatral diciembre 1979. 250 pts./"El despertar a quien duerme". Texto de Lope-Alberti./Vanguardia. Lliure. Clásicos./Ilustración de Alberti	1957-1979 /p.2	Director: José Monleón	Entrevista con Rafael Alberti/José Monleón/p.117	El despertar a quien duerme/De Vega, Lope/p.125-182/Diciembre 1979/Versión de Rafael Alberti		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
183	Primer Acto: Cuaderno de investigación teatral Segunda Época. Febrero 1980. 250 pts./"Descripción de un paisaje" de J.M. Benet i Jornet./ La creación colectiva. El método de Enrique Buenaventura./ Brécht. Gorki. TEC. Sastre.	Editorial/P.A. / p3	Director: José Monleón	Entrevista con Peter Brook/Vicente Molina Foix/p.174	Descripción de un paisaje/Benet i Jornet, Josep Maria/p.137-157/Diciembre/Febrero 1980		
184	Primer Acto: Cuaderno de investigación teatral Segunda Época. Abril. Mayo 1980. 250 pts./"El cruce sobre el Niágara" de Alonso Alegría./Imagen y Teatro./Antifranquismo... todavía./ Ilustración de Miró.	Editorial/p.2	Director: José Monleón	Entrevistas con Brossa y Pericot/Maria José Ragué/p.58-63	El cruce sobre el Niágara/Alegría, Alonso/p.134-163/Abr-Mayo 1980		
185	Primer Acto: Cuaderno de investigación teatral Segunda Época. Agosto. Septiembre 1980. 250 pts./Bergamín./España-América Latina/"las brujas de Barahona" de Domingo Miras./Homenaje a Max Aub./Foto de Max Aub.	Encuentro España-América Latina/p.2	Director: José Monleón		Las brujas de Barahona/Miras, Domingo/p.78-127/Agos-Sep 1980		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
186	Primer Acto: Cuaderno de investigación teatral Segunda Época. Octubre-noviembre 1980. 250 pts./Els Comediantes./ Almagro: ¿Qué Calderón?" Ñaque o de Piojos y Actores", de Azaña y Lorca en CDN./ Foto de Els Comediantes.	"Els Comediantes" en Madrid, por J.L. Alonso de Santos/p.2	Director: José Monleón	Entrevista con "Els Comediantes" en Madrid/J.L. Alonso de Santos/p.5	Ñaque o de piojos y actores/Sanchis sinisterra, José/p.110-137/Oct-Nov 1980		
187	Primer Acto: Cuaderno de investigación teatral Segunda Época. . 250 pts./2ª Muestra de Cultura Latinoamericana 25 Febrero/ 8 Marzo 1981. Organizado por C.E.R.T.A.I. (España) con la colaboración del C.E.L.C.I.T. (Venezuela) Cine Brasileño. Soledad Bravo. Cine Cubano. Teatro Sandino. Teatro Rodante Puertorriqueño. Teatro de la U.N.A.M./ Inédito J. Genet./ Texto de "Los caballos", de M.Rosencoff./ Teatro y proceso político.	Editorial de urgencia/p.2	Director: José Monleón	Entrevista con Lindsay Kemps/Vicente Tamarif y Rafa Higón/p.130 Entrevista con Edmundo Barbero/J.L. Alonso de Santos/p.138	Los caballos/Rosencoff, Mauricio/p.77-100/Dic-Ene 1980-81		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
188	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. Abril. 300 pts./"El método" en España./ Los hispanos de Nueva York./ Texto de "La calle Simson" , de E. Gallardo./ Foto de la representación de "El Método"	Libros/p.2	Director: José Monleón	Entrevista con William Layton, John Strasberg y Dominic de Fazio/p.17-41-57 Entrevista con José Luis Gómez/Fermín Catal/p.73	La calle Simpson/Gallardo Eduardo/p.128-152/Febreo 1981/Versión de Toni Díaz y Miriam Colom		
189	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 pts./ Poética e historia de un artista revolucionario: Kantor./Texto de "Cefiro Agreste de Olimpios Embates" , de Alberto Miralles./Ilustración sobre Kantor.	Kantor entre nosotros/p.2	Director: José Monleón		Céfiro agreste de olímpicos embates/Miralles, Alberto/p.73-105/Jul-Oct 1981		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
190-191	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. Numero doble 450 ptas./Teatro portugués, hoy./ Cómo va la temporada./"La hija del Aire" de Calderón. Texto de la versión de Ruiz Ramos Análisis y Polémica./Foto de la obra.	Réquiem por Richard Adam, actor Puertorriqueño/p.2.	Director: José Monleón	Entrevista con Juan Antonio García Barquero/J. Monleón/p.6 Entrevista con Carlos Jiménez, Luis Molina y Orlando Rodríguez/Equipo CELCIT/p.154-158	La hija del aire/Calderón de la Barca, Pedro/p.61-140/Nov-Dic 1981/Adaptación de Francisco Ruiz Ramón	"La hija de aire"/Domingo Yndurain/p.21	
192	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./Texto de "Tragedia fantástica de la gitana Celestina" de Alfonso Sastre./Margallo. Sastre. Darío Fo. Strasberg. Festival de Nancy./"Perdona a tu pueblo señor no estés eternamente enojado" de Juan Margallo./Ilustración de Santana.	Ha muerto Lee Strasberg/p.2	Director: José Monleón		Tragedia fantástica de la gitana Celestina/Sastre, Alfonso/p.63-102/ene-feb 1982		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
193	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./Boadella- Bernabé. Nuevos autores españoles./ II Festival de Palma./"Ederra" de Amestoy.	25 años/J.M./p.2	Director: José Monleón	Entrevista a Manolo Collado/J.L. de Santos/p.34	Ederra/Amestoy, Ignacio/p.62-92/mar-abr 1982		
194	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./Autores españoles, 82.	El primero de los temas/p.3	Director: José Monleón		El álbum familiar/Alonso de Santos, José Luis/p.56-73/1982		
195	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./"Las bicicletas son para el verano" ,de Fernando Fernán Gómez./entrevista con José Carlos Plaza./III Muestra latinoamericana.	Ante la nueva etapa política/p.3	Director: José Monleón	Entrevista con José Carlos Plaza/Fermín Cabal/p.7	Las bicicletas son para el verano/Fernán Gómez, Fernando/p.21-72/sep-oct 1982		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
196	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./"El plauto", de Carlos Trías./Fermín Cabal-Alberti-Víctor García./Defensa del espectáculo./Fotografía de la representación del "plauto".	La nueva política teatral/José Manuel Garrido/p.2	Director: José Monleón		Pseudolo contra Anfitrión, El Plauto/Trías, Carlos/p.70-118/nov-dic 1982		
197	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./Aproximación a Martinez Mediero. Texto de su "Fedra" basado en la versión del mismo título de Seneca./ Clásicos: Mesa redonda con Larreta, Narros y Nieva./Vitez: Teatro en Francia./Lluis Pascual./Foto representación "Fedra" en el teatro romano de Mérida.	Reencuentro con los clásicos/p.2	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.	Entrevista por Fermín Cabal/p.42	Fedra/Martínez Mediero, Manuel/p.76-100/Ene-Feb 1983/Sobre textos de Séneca		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
198	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./Kantor. Gassman. Flotats./Textos inéditos de Bergamín./Festival de "el paso"./Foto de Bergamín.	Con Ángel Facio, escarbando en las raíces/Fermín Cabal/p.2	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.		La sangre de Antígona/Bergamín, José/p.48-69 La cama, tumba del sueño o el dormitorio/Bergamín, José/p. 70-80 /mar-abr 1983		
199-200	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. Numero doble 450 ptas./ Teatro Sueco de Strindberg AP.O. Enquist./Textos de "la noche de las tribadas", de P.O.Enquist, y "la valentía de matar", de Lars Noren./Tres meses de teatro en España./Foto representación de "la noche de las tribadas".	Teatro sueco/p.2	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.		La noche de las tribadas/Olov enquist, Per/p.34.62 La valentía de matar/Noren, Lars/p.124-155/may-oct 1983/Traducción de Francisco J. Uriz		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
201	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 300 ptas./El exilio español en México./"Morir del todo" de Paco Ignacio Taibo./Shakespeare por Lavelli./Zorrilla por Narros./Galdos por Nieva.	De un teatro español diferente/p.2	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.	Entrevista con Nuria Espert y Jorge Lavelli/p.82-85 Entrevista con Manu Aguilar/Francisco García Muñoz/p.119	Morir del todo/Taibo, Paco Ignacio/p.52-77/nov-dic 1983/Versión de José Monleón	"Al vostre gust", de William Shakespeare/Josep Urdeix/p.113	
202	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 350 ptas./"La gallina ciega", de Aub-Monleon./Valle. Berceo. El paso./Foto de la representación.	Editorial /p.2	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.	2 entrevistas por José Monleón: Jorge Galván y Francisco Ruiz Ramón/p.45-47	La gallina ciega/Aub, Max/p.84-100/ene-feb 1984		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
203-204	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 500 ptas./Teatro colombiano: "dialogo del rebusque", de Santiago Garcia./"La cándida Eréndira", de García Márquez-Miguel Torres./Almagro-Merida."la opera de perra gorda"./foto de la representación "Dialogo del rebusque".	Una nueva imagen del Teatro Colombiano/p.3	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.		La cándida Eréndira/García Márquez, Gabriel/p.51-84/Marzo 1984	Crónica del Festival/J. M./p.20-30	
205	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 350 ptas./Lorca-Valle-Genet./"Hölderlín", de Alfonso Vallejo./Foto.	Valle, Lorca y el público/p.2	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.	Entrevista con Alfonso Vallejo/Miguel Medina/p.75-79	Holderlin/Vallejo, Alfonso/p.80-102/sep-oct 1984		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
206	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 350 ptas./V Festival internacional del teatro./Beckett./Kafka: Texto de "juicio al padre"./Foto de Beckett.	Editorial/p.3	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.	Entrevista con Miguel Narros/Alfonso Armada/p.33 Entrevista con José Luis Gómez/Juan Pedro Herraiz/p.55 Entrevista con Antunes Filho/J.M./p.83 Entrevista con Juan Carlos Gené/J.P. Herraiz/p.88	Juicio al padre/Kafka, Frank/p.60-67/nov-dic 1984/Adaptaciones de Jose Luis Gómez y Carlos Augusto Fernandes		
207	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 350 ptas./Teatro público. Teatro privado./"La cuadra"./Congreso de Barcelona./Nuevas tecnologías./"La Trotski", de Martín Recuerda./Foto de la representación de "La Trotski".	Editorial/p.3	Director: José Monleón/Secretario de Redacción: Antonio Jover.		La Trotski/Martín Recuerda, José/p.57-96/ene-feb 1985		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
208	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 350 ptas./Hacia un circuito de los teatros públicos españoles./Obras de Ricardo Halac, Griselda Gambaro y Jorge Díaz./Argentina. Chile.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Secretario de Redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista con Roberto Cossa y Ricardo Halac/José Monleón/p.44 Entrevista con Jorge Eines/Juanjo Guerenabarrena/p.37	Decir sí/Gambaro, Griselda/p.78-82 Lejana tierra prometida/Halac, Ricardo/p.83-94 Ligeros de equipaje/Díaz, Jorge/p.108-123/mar-abr 1985		
209	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 350 ptas./Mérida. Almagro. Manizales./"Comoedia", de Plauto. Ghigo de Chiara./Por un teatro del mediterráneo./Foto de máscara teatral.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Secretario de Redacción: Juan Pedro Herraiz.		Comedia/De Chiara, Plauto-Ghigo/p.61-87/may-jun 1985/Traducción de Elena Sánchez		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
210-211	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 600 ptas./Brook-Lope. Pina Bausch- Merce Cunningham y textos de "la taberna fantástica", de Alfonso Sastre./"La promesa", de Alexei Abusov./Foto de la representación de la "Taberna fantástica".	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Secretario de Redacción: Juan Pedro Herraiz.		La taberna fantástica/Sastre, Alonso/97-127 La promesa/Arbusoc, Alexei/p.142-715/sep-dic 1985/Traducción y adaptación de Ángel Gutiérrez Ramírez		
212	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 400 ptas./Discépolo-Kantor./Teatre Lliure./Nuevos autores./"Humo de Beleño" (premio Calderón)./Foto de la representación.		Director: José Monleón.		Humo de Beleño/Lazaro, Maribel/p.74-103/ene-feb 1986		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

N°.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
213	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 400 ptas./Teatro español en América y Argentino en España./Textos de "El viejo criado", de Roberto Cossa y "Made in Lanus", de Nelly Fernandez.	El viaje continúa/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.		El viejo criado/Cossa, Roberto/p.57-94 Made in Lanus/Fernández Riscorinia, Nelly/p.81-97/mar-abr 1986	Críticas de Tiempo Argentino y Clarins/p.12-13 Críticas de Montevideo y de Buenos Aires/p.16-17 Críticas de Clarins y La Razón de Buenos Aires/p.20-21 Críticas de La Razón y La Nación de Buenos Aires/p.24-25	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
214	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 400 ptas./ Espriu. Unamuno. Torrente. Shakespeare. Eurípides. Menandro./ "Antígona", de Salvador Espriu./Versión castellana de Francisco Brines. Dirección: Joan Olle. /Texto de "Fedra", de Emilio Hernández.	Un lugar en Europa/p.2	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista con Salvador Espriu/Roman Gubern/p.26-31.	Fedra, una tragedia española/Hernández, Emilio/p.67-83/may-ago1986		
215	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. 400 ptas./Festival Iberoamericana de Teatro de Cádiz./"La Bernarda inglesa", de Nuria Espert./Madrid: cita en Otoño./Texto de "Una jornada particular".	Cultura, política y sociedad/J.M. /p.2	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevistas con José Carlos Plaza/P.A./p.40 /con Adolfo Marsillach/P.A /p.87/ con Rafael Alberti/José Monleón/p.104 /con Jorge Curi/P.A./p.6	Una jornada particular/Scola, Ettore-Maccari, Ruggero-Fantoni, Gigliona/p.46-86/sep-oct/Versión de Carla Matteini	Crónica por P.A.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
216	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. V/1986. 400 ptas./Teatro vasco./Uruguay ahora./ El otro Lorca./Texto de "Doña Elvira imagínate Euskadi", de Ignacio Amestoy./Ilustraciones sobre Lorca.	Cumplir un compromiso/ p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevistas con Lindsay Kemp/P.A./p.8/ con Jose Luis Castro/Ángela Monleón/p.10/ con Joan Baixas/J.P. Herraiz/p.12/ con Lluís Pasqual/Domingo Miras/p.14/ con Jose Luis Alonso/J.P.Herraiz/p.20/con Gerardo Vera/José Monleón/p.25	Doña Elvira, imagínate Euskadi/Amestoy, Ignacio/p.80-97/nov-dic 1986		El proyecto de Ley de Propiedad Intelectual

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
217	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1987. 500 ptas./Los horizontes del teatro español./Texto de "Alesio", de Ignacio Garcia May./ Chile vive./ Shakespeare. Nuria Espert. Buero Vallejo.	Clasicismo y modernidad/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón	Entrevistas a Juan Radrigán/J.M./p.122./ Nuria Espert/J.M./p.8 /Antonio Buero Vallejo/Ignacio Amestoy/p.17/ Miguel Narros/M. Ángel Medina/p.29.	Alesio, una comedia de tiempos pasados/García May, Ignacio/p.80-115/ene-feb 1987		La representación actual de los clásicos
218	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/ 1987. 500 ptas./Chile y Argentina: análisis teatral "Las Bacantes"/.Texto de "Las Bacantes", de Salvador Távora y "El manifiesto" de Brian Clark./ 9ª Muestra internacional de teatro de Valladolid.	Más de 30.000 páginas/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a T.Calle/P.A./p.46/ J. Entrevista a Maqua/P.A./p.39/Entrevista < Brin Clark/J.M./p.74 Entrevista a Toni Cots/J.P.Herrai z/p.113	Las Bacantes/Távora, Salvador/p.59-71 El manifiesto/Clark, Brian/p.82-107/mar-abr 1987/Versión de Nacho Artime		La Opera hoy

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
219	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. III/ 1987. 500 ptas./"Las aventuras de Tirante el Blanco", un trabajo teatral de Francisco Nieva./Festivales. Strehler./La vuestra del TPB colombiano./Ilustración de Tirant lo Blanc.	Strehler/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Nancho Novo/P.A./p.22. Entrevistas: Antonio Corencia y Patricio Chamizo/ Jaime Millas/52	Las aventuras de Tirante el Blanco/Nieva, Francisco/p.80-121/may-ago 1987	"Tirant Lo Blanc", Aurelia Capmany/p.64	Festivales
220	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. IV/ 1987. 500 ptas./Nuevas autoras españolas./Texto de: "El americano ilustrado", de José Ignacio Cabrujas./Rosencof: Literatura carcelaria./Festival de Cádiz./IIFestival iberoamericano de teatro de Cádiz. España. octubre 1987./Cartel del festival de Cádiz.	La cita necesaria/P.A./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Strehler/p.32 Entrevista a Juan Margallo/J.M.p .54 Entrevista a Kive Stalff/José Monleón/p.104	El americano ilustrado/Cabrujas, Jose Ignacio/p.71-103/sep-oct 1987		La Enseñanza Teatral(1)

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
221	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. V. 1987. 500 ptas./ Heiner Müller./Textos de : "La maquina Hamlet" y "Cuarteto"./Mario Vargas Llosa. Fernando Savater./Lorca, oxoloteca./Foto de H. Müller.	Portugal y América Latina/P.A./p .3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Fernando Savater/J.M./p. 12 Entrevista a Vargas Llosa/J.M./p.25 Entrevista a Bob Wilson/Jorge Riechmann/p.81	Cuarteto.(Según Lados)/Müller, Heiner/p.63-72/nov-dic 1987		La Enseñanza Teatral(2)
222	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/ 1988. 600 ptas./Portugal. Lo que queda de los claveles./Cuba. Vuelve el personaje./Madrid. Cita con Ronconi, Besson, Liubimov./Texto de "el gran teatro natural de Oklahoma"./Kafka-Sanchis.	A todos nuestros fronterizos/p. 3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Joan Casas/Sanchis Sinisterra/p.33 Entrevista a Maria do Céu Guerra/J.M./p. 96	El gran teatro natural de Oklahoma/Sanchis Sinisterra, José/p.42-71/ene-feb 1988		La Crítica Teatral

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
223	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/1988. 600 ptas./España-América latina./Texto de "¡Arriba corazón!", de Osvaldo Dragón./Celestina. Debate./Nuria Espert, directora de ópera.	Otra vez, y para los incrédulos, América Latina existe/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Yuri Liubimov/J.M./p.11 Entrevista a Eduardo Pavlovsky/J.M./p.18 Entrevista a Torrente Ballester/M. Ferrol/p.23 Entrevista a Nuria Espert/Ángela Monleon/p.42 Entrevista a Osvaldo Dragón/J.M./p.80	¡Arriba, corazón!/Dragón, Osvaldo/p.81-111/mar-may 1988		Teatro y Autonomías

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
224	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. III/ 1988. 600 ptas./Alberti a escena./Texto de "La Gallarda"./Festivales./Foto de Alberti.	Alberti/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Gonzalez Vergel/M. Martinez Ferrol/p.98 Entrevista a Carmen Martín Gaité/M. Martinez Ferrol/p.102	La Gallarda/Alberti, Rafael/p.29-65/jun-agos 1988		Locales Teatrales
225	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1988. 600 ptas./Nuestras vanguardias./Casa de las Américas. Teatro latinoamericano. Conjunto./Latín american Theatre Review./El Público./Telón abierto./Teatro./Tablas./ texto de: "Las escapatorias de Laura y Oscar", un inédito de Virgilio Piñera.	Por primera vez un número de la Comunidad Iberoamericana/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Juan Maragallo/P.A. /p.10	De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso o Las escapatorias de Laura y Óscar Virgilio/Piñeira, Oscar Virgilio/p.80-107/sep-oct 1988		Vanguardía Teatral

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
226	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1989. 600 ptas./Texto de "Medeamaterial", de Heiner Müller./Texto de "una tarde", de Samuel Beckett./Realismo: de O'Neill a Müller./	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.		Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas/Müller, Heiner/p.99-107/nov-dic 1988		Realismo
227	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1989. 600 ptas./Arte ciencia y poder./Scaparro. Mnouchkine. Monleón./El teatro en America Latina./La comedia./Texto de "Pares y Nines", de Jose Luis Alonso de Santos.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Ángel Ruggiero/Mauricio-Armiño/p.74	Pares y nines/De Santos, José Luis Alonso/p.46-73/ene-mar 1989		Comedia y Compromiso

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
228	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. II/1989.600 ptas./El teatro de los escritores. Alberti, Bergamín, Lorca./Cuba, testimonio./Texto de:"Weekend en Bahía", de Alberto Pedro Torrientes./Ilustración de Cuba.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.		Weekend en Bahía/torrientes, Alberto Pedro/p.84-105/abr-may 1989		Teatro español. Teatro latinoamericano
229	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/1989. 600 ptas./Peter Brook./La tradición Greco-Latina./Texto de "Catón", de Fernando Sabater./Representación mosaico de Catón.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Santiago Ontañón/J.M.p. 120	Catón. Un republicano contra César/Savater, Fernando/p.73-99/jun-ago 1989		Brook 89

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
230	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. IV/1989. 600 ptas./Europa, más que un mercado./Galileo, el debate continúa./De Pascual a Plaza./ Texto de "Amado monstruo", de Javier Tomeo.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Imanol Arias/Eduardo Galán/p.28 Entrevista a José Carlos Plaza/David Ladra/p.32 Entrevista a Alfonso Sastre/Ángela Monleón/p.40 Entrevista a Antonio Buero Vallejo/Luis Bodelon/p.50	Amado monstruo/Tomeo, Javier/p.67-87/sep-oct 1989		Arte, Ciencia, Poder(1)

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
231	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época.IV/ 1989. 600 ptas./Teatro español, nuevos lenguajes./Texto de: "Durango, un sueño 1439", de Ignacio Amestoy./Müller, después del muro./La visita de Copi./	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Guillermo Heras/Ignacio Amestoy/p.5 Entrevista a "La Cubana"/Ángel a Monleón/p.56 Entrevista a Jorge Lavelli/Alain Satgé/p.86 Entrevista a Miguel Narros/Begoña Piña/p.101 Entrevista a Gustavo Pérez Puig/Begoña Piña/p.103	Durando, un sueño. 1439/Amestoy, Ignacio/p.27-55/nov-dic 1989		Arte, Ciencia, Poder(2)
232	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. I/ 1990. 650 ptas./Flotats. Jose Luis Gomex./Texto de "Elektra" de Hugo Von Hofmannsthal./Ronconi: el amargo sueño de Moscú.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.		Teatro en la URSS. El piso de Colombina/Petrushevskaja, Liudmila/p.23-32 Elektra/Von Hofmannsthal, Huevo/p.70-93/ene-feb 1990		El teatro en la URRS

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
233	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/1990. 650 ptas./Beckett, final de partida./ la llegada de Kóltes./Teatro de los 90. Wajda. Bergaman. Stein. Brook./Texto de: "en compañía de abismo" de Sergei Belbel.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Mario Gas/José Monleón/p.72 Entrevista a José Estruch/Santiago o Trancón/p.121	En compañía del abismo/Belber, Sergi/p.89-109/mar-abr 1990		La escritura teatral en España hoy
234	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. III/ 1990. 650 ptas./Mediterránea. Giorgio Strehler, "orestiada", Comediantes./ Este. El teatro y el cambio./Texto de "La gran ilusión", de Eduardo de Filippo.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Strehler/p.8 Entrevista a Anatoli Smeliansky/p.92 Entrevista a Erns Schumacher/p.98	La gran ilusión/De Filippo, Filippo/p.21-65/may-jun 1990		Strehler 90

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
235	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1990. 650 ptas./Teatro iberoamericano./V Festival de Cádiz./Festivales de Otoño y Tardor./Homenaje a Vitez./Texto de : "El viaje de los cantores" de Hugo Salcedo. Último premio Tirso de Molina.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a José Manuel Freidel, Víctor Viviescas y Gilberto Martinez/P.A./ p.34 Entrevista a Juan Margallo/P.A./ p.54 Entrevista a Chocrón/M.A. Giella/p.98 Entrevista a Isabel Gonzalez/P.A./ p.114	El viaje de los cantores/Salcedo, Huego/p.73-97/sep-oct 1990		Testimonios de Bogotá
236	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/ 1990. 650 ptas./Kkleist./Perlimplín. Ubu. Joglars. Laclos./Cádiz. Balance./Texto de:"El cántaro roto", de Heinrich Von Kleist.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Pep Marín/Juan Pedro Herraiz/p.24 Entrevista a Albert Boadella/Santiago Trancón/p.88	El cántaro roto/Von Kleis, Heinrich/p.31-73/nov-dic 1990		Ópera contemporánea

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
237	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. I/1991. 650 ptas./Teatros árabes./Los clásicos griegos hoy./Texto de: "Crónica de una muerte anunciada", de García Márquez- Távora.	Las dos orillas/José Monleón/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.		Crónica de una muerte anunciada/Távora, Salvador/p.43-73/ene-feb 1991		El teatro en el marco de las artes contemporáneas
238	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. II/ 1991. 650 ptas./Motril: Festival y encuentro euro-árabe./ dos obras del egipcio Al-Hakim./Liubimov y Krejca en España./Scaparro: La seducción de la utopía.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Ángela Monleón.	Entrevista a Yuri Liubimov/Carlos Espinosa/p.28	Quiero a este hombre/Al-Hakim, Tawfiq/p.52-61 La llave del éxito/Al-Hakim, Tawfiq/p.62-73/mar-abr 1991		6 autores para una crónica del teatro español

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
239	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época.III/1991. 650 ptas./Stalin. Meyerhold. Stanilavsky./ Gorbachov. Vassiliev. Slavkin./Texto de: "Serso", de Víctor Slavkin.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Anatoli Vassiliev/J.M./p.48 Entrevista a Víctor Stavkin/Anna Siliunas/p.56 Entrevista a Juan Francisco Marco/P.A./p.110	Sersó/Slavkin, Viktor/p.60-109/may-jun 1991		Teatro breve contemporáneo
240	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. IV/ 1990. 650 ptas./Teatro iberoamericano./Santiago de Chile, el tiempo perdido./La Habana, la rectificación./Cádiz, el actor./Texto de: "Pablo Neruda viene volando", de Jorge Díaz y el Ictus.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Juan Maragallo/P.A./p.6 Entrevista con Osvaldo Dragún/P.A./p.128	Pablo Neruda viene volando/Díaz, Jorge/p.67-116/sep-oct 1991		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
241	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. VI/ 1991. 650 ptas./ García Lorca. Pina Bausch. Goliardos./Álvaro Conqueiro./Texto de : "El incierto señor don Hamlet".	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		El incierto señor don Hamlet/Cunqueiro, Álvaro/p.65-93/nov-dic 1991		3 autores del Absurdo
242	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época.I/ 1992. 700 ptas./Alfonso Sastre frente a la tradición teatral española./Texto de : "El viaje infinito de Sancho Panza", de Alfonso Sastre.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Juan Matute/Santiago o Trancón	El viaje infinito de Sancho Panza/Sastre, Alfonso/p.71-121/ene-feb 1992		Política teatral
243	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Maurizio Scaparro/Javier Villán	El Convidado de piedra/?/p.76-95/mar-abr 1992		La seducción de la utopía

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
244	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. III/ 1992. 700 ptas./35 años de <i>Primer Acto</i> . 1957- 1992./ América Latina."/El Quijote", de Scaparro./Texto de "Las tardes de Manuela", de José Manuel Freidel.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Joan Font/Juan Pedro Herraiz Entrevista a Alfonso Riera/Virginia Guarinos/p.22 Entrevista a Alfonso Pindado/Carlos Cuadros/p.114	Las tardes de Manuela/Freidel, Jose Manuel/p.75-90/may-jun 1992		Sevilla: El descubrimiento de estar juntos
245	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/ 1992. 700 ptas./Cádiz 92./Texto de: "Paraíso roto", de José Monleón./Tragedia griega a debate.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Paraíso roto/Monleón, José/p.44-67/Sep-Oct 1992		Teatro Latinoamericano
246	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. V/ 1992. 700 ptas./Bob Wilson en el Centro Dramático Nacional./Texto de: "Don Juan Ultimo", de Vicente Molina-Foix.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Vicente Molina Foix/Carlos Espinosa/p.66 Entrevista a Juan Muñoz/Ángeles Noguero/p.125	Don Juan último/Molino Foix, Vicente Molina/p.71-101/nov-dic 1992		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
247	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. I/1993. 700 ptas./Teatro español: Autores y estructuras./Fuenteovejuna: pueblo y poder./Los judíos de Venecia y Jerusalén./Texto de "Sefarad", de José Monleón.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Domingo Miras/Virtudes Serrano/p.13 E	Sefarad/Monleón, José/p.97-113/ene-feb 1993		
248	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. II/ 1993. 700 ptas./Teatro y realidad. ¿De que hablan los escenarios?./Encuentro con el Teatro Alternativo./El teatro argentino en la última década./ La desconfianza de José Luis Gómez./Texto de "Compañía", de Eduardo Rovner	Editorial/¿Qué pasa en los escenarios?/p .3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Jose Luis Gómez/Ángela Monleón/p.48	Compañía/Rovner, Eduardo/p.89-113/mar-abr 1993		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
249	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/ 1993. 700ptas./Teatro Clásico a debate./Autores españoles ahora./Por el interés público de la cultura./Texto de: "Más ceniza", de Juan Mayorga.	Editorial/Lo público/Lo privado/José Monleón/p.4	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Más ceniza/Mayorga, Juan/p.47-87/may-jun 1993		
250	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/ 1993.700 ptas./Cádiz./Madrid. Muestra alternativa./Dirigir a los clásicos./Teatro árabe: Farhat. Jaibi. Al-Assadi./ Texto de: "Malinche", de Inés-Margarita Stranger.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Helena Pimenta/Itziar Pascual/p.64 Entrevista a Alfonso Pindado/Carlos Cuadros/.p.99	Malinche/Stranger, Inés Margarita/p.17-34/sep-oct 1993		
251	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/1993. 700ptas. /Cádiz-La Habana_Bucarest./Festival de otoño./La alternativa./Texto de: "Rezagados", de Ernesto Caballero.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Juan Echanove/Carlos Cuadros/p.73	Rezagados/Caballero, Ernesto/p.39-60/nov-dic 1993		Sagunto: Rehabilitación y uso de los teatros clásicos

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
252	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. I/1994. 700ptas./Debate: La seguridad en la sala de espectáculos./Reencuentro con el teatro de Cervantes./La Zaranda./Texto de: "Muelle Oeste", de Koltés.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a "El Brujo"/Paloma Pedrero/p.26	Muelle Oeste/Koltes, Bernard-Marie/p.52-90/ene-feb 1994		
253	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/ 1994. 700ptas./El compromiso ahora. Debate./Marat-Sade. El cerco de Leningrado./ América Latina: Bogotá y Caracas./Texto de : "Casandra", de María Luisa Algarra.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Carlos José Reyes/Ángela Monleón/p.9 Entrevista a Nuria Espert/Ángela Monleón/p.87	Casandra/Algarra, María Luisa/p.35-76/mar-abr 1994		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
254	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/ 1994. 700ptas./Juan Francisco Marco. Cambio en los Centros Nacionales./"La Abadía", de José Luis Gómez./Lluís Pascual. Del Lliure al Odeón./Texto de: "Vanzetti", de Luis Araújo.	Editorial/Tiempos difíciles/J.M./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Juan Francisco Marco/Itziar Pascual/p.7 Entrevista a Víctor Viviescas/Ángela Monleón/p.97	Vanzetti/Araújo, Luis/p.49-71/may-jun 1994		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
255	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. IV/ 1994. 700 ptas./Cádiz 94./IX Festival iberoamericano de teatro de Cádiz./Teatro como resistencia./Festival de Otoño./Texto de: "el combate del establo", de Mauricio Rosencof.	Editorial/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Pepe Bablé/Virginia Guarinos/p.41 Entrevista a Santiago García/Ángela Monleón/p.58 Entrevista a Mauricio Rosencof/Ángela Monleón/p.64 Entrevista a Alberto Pedro Torriente/José Monleón/p.97 Entrevista a Alfonso Pindado/Itziar Pascual/p.104	El combate del establo/Rosencoff, Mauricio/p.71-84/Sep-Oct 1994		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
256	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. V/1994. 750ptas./Rodríguez Méndez. Premio nacional de literatura dramática./ La formación teatral./Festival de otoño 1994./Texto de:"Quemar la memoria", de José Ramón Fernández. Premio Calderón de la Barca.	Editorial/P.A. /p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a José María Rodríguez Méndez/Palom a Pedrero/p.6 Entrevista a José Ramón Fernández/Juan Pedro Herraiz/p.26	Para quemar la memoria/Fernández, José Ramón/p.35-71/nov-dic 1994		Sagunto
257	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1995. 750ptas./Teatro español del siglo XX./Evolución ideológica de Valle Inclán./Taormina, premio Europa./Texto de:"La sombra del Tenorio", de Alonso de Santos.	Teatro español del siglo XX/P.A./ p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		La sombra del Tenorio/Alonso de Santos, José Luis/p.64-88/ene-feb 1995		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
258	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época.II/1995. 750 ptas./Müller/Brecht./La crítica teatral: Arte o Ciencia./El teatro y la solidaridad mediterránea en el senado español./Texto de:"Ajax, por ejemplo", de Heiner Müller./Texto de: "El pasamonos", de Paloma Pedrero.	Paloma Pedrero/J.M./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Ajax, por ejemplo/Müller, Heiner/p.35-39 El pasamonos/Pedrero, Paloma/p.67-90/mar-abr 1995		
259	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. III/1995. 750 ptas./Zagreb: representado la paz./Buenos Aires/Caracas./Subvenciones y política teatral./Teatro en las comunidades autónomas./Texto de:"No faltéis esta noche", de Santiago Martín Bermúdez (premio Lope de Vega 1994).	El viaje/P.A./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Luis Berlanga/Jaime Millás/P.99	No faltéis esta noche/Martín Bermúdez, Santiago/p.31-76/may-jun 1995		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
260	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1995. 875 ptas./"La falsa muerte de las ideologías". Bosnia-Argelia./José Carlos Plaza: "La estética de un espectáculo es siempre ideológica"./Teatro de las autonomías./América Latina./Texto de "Los malditos", de Raúl Hernández. Premio Calderón de la Barca 1994	A vueltas con el Centro Dramático Nacional/José Monleón/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Darko Lukic/P.A./p.28 Entrevista a José Bablé/Juan Pedro Herraiz/p.39 Entrevista a Raúl Hernández/Ángela Monleón/p.54	Los malditos/Hernández, Raúl/p.57-86/sep-oct 1995		
261	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/1995. 750 ptas./Tres heterodoxos en el teatro español del Siglo XX./Comunidades autónomas. América latina./Giorgio Strehler. Steven Berkoff./texto de: "Las reinas del Paralelo", de José Martín Recuerda. Ibarra./Fotos de Valle Inclán, Unamuno y García Lorca.	La gran alternativa/P.A./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista a Mario Gas/Itziar Pascual/p.19 Entrevista a José Pascual/Luis Boderon/p.32 Entrevista a Manuel Ángel Conejero/Jaime Millás/p.112	Las Reinas del Paralelo/Recuerda, José Martín/p.48-93/nov-dic 1995		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
262	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1996. 750 ptas./Teatro Gallego./La muerte de Heiner Müller./Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico./SGAE: Los autores ante la sociedad./Texto de: "Maremia", de Euloxio Ruibal (gallego-castellano).	Teatro gallego/J.M./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Maremia/Ruibal, Euloxio R./p. central y p.59-68/ene-feb 1996		
263	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/1996. 875 ptas./Los actores./Siempre Shakespeare./América Latina: Bogotá y Montevideo./Texto de:"Agonía", de Luis Miguel Gonzalez(premio Calderón de la Barca de 1995).	Nuestros autores/J.M./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Agonía/Gonzalez, Luis Miguel/p.57-100/mar-may 1996		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
264	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/1996. 875 ptas./Teatro extremeño./Festivales 96./Heiner Müller. Adolfo Marsillach./Texto de:"mirando al mar", de Jorge Márquez, Manuel Martinez Mediero y Miguel Murillo./Foto del teatro romano de Mérida.	Teatro extremeño/P. A./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Mirando al mar/Márquez, Jorge-Martínez Mediero, Manuel-Murillo, Miguel/p.74-94/jun-ago 1996		
265	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1996. 875 ptas./Cádiz. Cita teatral iberoamericana./Festivales de Madrid otoño 96./Carles Santos. Calixto Bieito. Távora./La revolución de los claveles./Texto de:"la Noche", de José Saramago.	Festivales, con el 25 de abril al fondo/P.A./p. 3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		La noche/Saramago, José/p.65-99/sep-oct 1996		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
266	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/1996. 875 ptas./Teatro en el Magreb. Marruecos. Túnez. Argelia./Festival Madrid Sur./Teatro de las comunidades autónomas./Texto de:"Los Generosos", de Alloula Abdelkader.	Teatro del Magreb/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.	Entrevista con Saddiki/p.17	Los generosos/Abdelkader, Alloula/p.56-94/nov-dic 1996		
267	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1997. 875 ptas./ <i>Primer Acto</i> . Nacio hace 40 años./Teatro español, 97./Sastre. Salom. Nieva. Font./La alternativa./Teatro universitario./Premio SGAE de teatro./Texto de:"Hijos de la niebla", de Roger Justafré./Reproducciones de portadas de <i>primer Acto</i> .	Primer Acto, cuarenta años/J.M./p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Hijos de la niebla(Tragifarsa del Carnaval Sangriento)/Justafré, Roger/p.68-101/ene-feb 1997		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
268	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/1997. 875 ptas./Ionesco en la Abadía. Pasolini. Cuarta Pared, 11º aniversario./Teatro vasco./Texto de:"Cementerio clausurado . Hilerri Itxia", de Xavier Mendiguren. Premio Toribio Alzaga 1994./Ilustración de la Ikurriña.	Teatro vasco/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		Cementerio clausurado/Mendiguren Elizegi, Xavier/p.71-98 Hilerri Itxia/Mendiguren Elizegi, Xavier/p.99-126/mar-abr 1997		
269	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/1997. 875 ptas./"Eslavos" de Tony Kushner./Escenografía./Texto de:"En-cadena", de Arturo Sánchez Velasco.		Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz.		En Cadena/Sánchez Velasco, Arturo/p.65-91/may-jul 1997		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
270	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1997. 950 ptas./Festivales. Un reto a la rutina. Otoño. Madrid sur. Argentaria. Badajoz. Cádiz. Agüimes. Almagro./Algo sobre gitanos y el teatro./Cervantes: Jean Canavaggio y la nueva salida de El Quijote./Texto de:"Los motivos de Anselmo Fuentes", de Yolanda Pallin. Premio Calderón de la Barca.	Festivales/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Margarita Reiz		Los motivos de Anselmo Fuentes/Pallín, Yolanda/p.34-50/sep-oct 1997		
271	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/1997. 950 ptas./Madrid Sur. Alla Demidova. Moni Ovadia. Jesús Campos. El teatro Pralipe./Memoria del festival de otoño./¿Qué es el Teatro del Gesto?./Darío Fo./Texto de:"El otro William", de Jaime Salom./Fotos de Garcia Lorca y Darío Fo.	La pasión teatral/p.3	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Juan Pedro Herraiz y Margarita Reiz		El otro William/Salom, Jaime/p.67-99/nov-dic 1997		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
272	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1998. 950 ptas./Nueva dramaturgia española. Estudio y debate./ Sarajevo./ Drama y danza contemporánea. Jornadas de Badajoz./ Teatro universitario./Giorgio Strehler. Un humanista del siglo XX./Texto de:"Apenas dos", de Sergio Lobo del Olmo. Premio Universidad Politécnica de Madrid./ Foto de Giorgio Strehler.	Textos, textos/J.M./p. 4	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.	Entrevista a Jorge Eines/Santiago Tarancón/p.70 Entrevista a Antonio Onnetti/Rosalía Gómez/p.88	Apenas dos/Lobo del Olmo, Sergio/p.50-69/ene-feb 1998		
273	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/1998. 950 ptas./Televisión y Cultura. Ronconi. Gatti. Santiago García./ La experiencia marginal./Texto de : "Recreo", de Manuel Veiga. Premio SGAE 97.	¿Teatro marginal?/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.	Entrevista a J. Sanchis sinisterra/Yolanda Pallín/p.29 Entrevista a Manuel Veiga/María José Ragué-Arias/p.53	Recreo/Veiga, Manuel/p.56-80/Mar-Abr 1998		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
274	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/1998. 950 ptas./Max Aub. Al fin./Valle Inclán y el 98./Texto de:"Mane, Thecel, Phares" , de Borja Ortiz de Gondra. Premio Calderón.	Valle, Lorca, Max Aub...y Ortiz de Gondra/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.	Entrevista a Ortiz de Gondra/Yoland a Pallín/p.75	Mane, Thecel, Phares/Ortiz de Gondra, Borja/p.81-107/may-jul 1998		
275	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/1998. 950 ptas./América Latina./Festival de Cádiz./3 Festivales: Otoño. Madrid sur. Argentaria./Brecht, ahora. "Nada se saca de nada", de Bertolt Brecht (inédito)./Texto de:"Nuestra Señora de las Nubes", de Arístides Vargas.		Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.	Entrevista a Alicia Moreno/Margarita Reiz/p.7 Entrevista a Peter Brook/Chema Paz Gago/p.17 Entrevista a Antonio Buero Vallejo/Luis Bodelón/p.113	Nuestra Señora de las Nubes/Vargas, Arístides/p.57-72 Nada se saca de nada/Brecht, Bertolt/p.100-105/sep-oct 1998		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
276	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/1998. 950 ptas./La hora de los autores./Badajoz y Alicante./Madrid Sur. Otoño. Cádiz./El teatro en las comunidades autónomas./Sarajevo98./Texto de:"La Tierra", de José Ramón Fernandez.	Los autores/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.	Entrevista a Guillermo Heras/Yolanda Pallín/p.35	La tierra/Fernández, José Ramón/p.52-70/nov-dic 1998		
277	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/1999. 1.175 ptas./El actor trágico./"La fundación "ayer y hoy./Joan Brossa: Obra-homenaje de Jerónimo López Mozo./Lorca: Espacio de encuentro./Grotowsky./Texto de:"El error", de Miguel Ángel Zamorano. Premio de Universidad Politécnica.	Grotowsky y la cultura teatral/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.		Representación irregular de un Poema Visual de Joan Brossa/López Mozo, Jerónimo/p.52-54 El error/Zamorano, Miguel Ángel/p.63-85/ene-feb-mar 1999		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
278	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/1999. 1.175 ptas./La formación teatral en España (I)./Las manos. Arte. Violetas para un Borbón./Comunidad Valenciana: Autores./Texto de:"Mirador", de Paco Zarzoso. Premio S.G.A.E.	Editorial/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz.		Mirador/Zarzoso, Paco/p.80-98/abr-may 1999		
279	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/1999. 1.175 ptas./Europa 99, ¿Qué hacer?./Premios Europa: Pina Bausch, Royal Court Theatre./Texto de:"Topos", de Antonio Cremades. Premio Calderón 98.	Europa 99 ¿Qué hacer?/p.5	Director: José Monleón./Jefes de redacción: Margarita Reiz y Yolanda Martos.	Entrevista a Antonio Cremades/Joaquín Quilez/p.41	Topos/Cremades, Antonio/p.46-68/jun-jul-ago 1999		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
280	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/1999. 1.175 ptas./Festivales: Otoño. Madrid Sur. Cádiz./Muestra de teatro de las autonomías. FITEI y otros Festivales./Teatro e Historia./Problemas de un arte revolucionario./Texto de:"Cartas de amor a Stalin", de Juan Mayorga./Sellos de Stalin.	Teatro e historia/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: Margarita Reiz y Yolanda Martos.	Entrevista a Juan Carlos Pérez de la Fuente/Yoland a Marcos/p.38 Entrevista a Juan Mayorga/José Ramón Fernandez/p.54 Entrevista a José Bablé/Nieves Mateo/p.128	Cartas de amor a Stalin/Mayorga, Juan/p.65-88/sep-oct 1999		
281	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/1999. 1.175 ptas./Beckett: Lliure y Piccolo./Guardo la llave: La ciudad recuerda el exilio del 39./Teatro marroquí./Texto de:"Molière o por el amor de la humanidad", de Tayeb Saddiki./Fotos de Alberti y representación de (Molière).	Festivales, ¿para qué?/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Una escena de "Guardo la llave" Un país es una maleta/Gómez Toré, José Luis/p.38-40 Molière o por el amor de la humanidad/Saddiki, Tayeb/p.103-125/nov-dic 1999/Traducción de Rocío Utray		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
282	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/2000. 1.175 ptas./Pinter. Buero. Flotats./La Alternativa./Teatro universitario./Texto de:"Medias Naranjas", de Carlos Ruiz. Premio IV Certamen Universidad Politécnica de Madrid./Separata: teatro y política.	Donde empieza el teatro/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Josep Maria Flotats/Jorge Saura/p.29 Entrevista a Carlos Ruiz/J.H./p.68	Medias naranjas/Ruiz, Carlos/p.73-92/ene-feb 2000		Harold Pinter: Teatro y Política
283	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/2000. 1.175 ptas./Dürrenmatt. Marsillach./Festival de Bofotá./Buero y Primer Acto./Premio Europa para el teatro. Ley Dodin, otra Europa./Texto de:"Los viernes del Hotel Luna Caribe", de Alberto de Casso. Premio Calderón 99.	Antonio Buero, medio siglo en el teatro español/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Adolfo Marsillach/Javier Collado/p.28 Entrevista a Alberto de Casso/Juan Mayorga/p.59	Los viernes del Hotel Luna Caribe/De Casso Basterrechea, Alberto/p.65-113/abr-may-jun 2000		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
284	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/2000. 1.175 ptas./Festivales: Oporto. Novi Sad. Sitges. Elche. Compostela. El Ejido./Dramaturgias para hoy. Autores de Quebec. Lluïsa Cunillé./Argonautas 2.000./Texto de:"El aniversario" de Lluïsa Cunillé. Premio Born 1999.	Nuevas dramaturgias/ p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		El aniversario/Cunillé, Lluïsa/p.45-61/jul-ago-sep 2000		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
285	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Época. IV/2.000. 1.175 ptas./Los nuevos heterodoxos./El último Rodrigo García./Otoño. Madrid Sur. Cádiz./Encrucijada armónica de la diversidad./Homenaje a Vittorio Gassman./Textos de:"After sun" y "¡Haberlos quedado en casa, capullos!"	Rodrigo García/J.M./p .5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Rodriguez García/José Henríquez y Juan Mayorga/p.15 Entrevista a Juan Pastor/Jorge Saura/p.60 Entrevista a Ariel Gondelberg/P. A./p.71 Entrevista a Pepe Bable/Rosalía Gómez/p.115	After sun/García Rodrigo/p.31-37 ¡Haberlos quedado en casa, capullos!/García, Rodrigo/p.38-59/oct-nov 2000		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
286	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/2000. 1.175 ptas./Argo. Nueva Europa. Entenderse o morir./Cádiz. Latinoamérica sobrevive./IV Centenario. Otro Calderón./Texto de:"Argonautas 2.000. Creación colectiva sobre una propuesta de Darko Lukic	Barcelona, cinco años después/J.M./p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Argonautas 2.000/Creación colectiva/p.45-91/Diciembre 2000		
287	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/2001. 1.225 ptas./Palabra y lenguaje teatral./Brossa./Grumberg. Texto de:"Tal vez soñar"/.Sanchis. Mayorga. Pedrero./Teatro universitario./Texto de:"Los desarraigados", de Miguel Gómez Villarino. V Premio de la Universidad Politécnica de Madrid.	Palabra y lenguaje teatral/J.M./p .5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Tal vez soñar/Grumber, Jean-Claude/p.77-104 Los desarraigados/Gómez Villarino, Miguel/p.129-148/ene-mar 2001		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
288	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/2001. 1.225 ptas./Casandra. Teatro y derechos humanos./Premio Europa para el teatro. El actor Michel Piccoli./Premios Max. "El verdugo": del cine al teatro./Textos de:"La noche de Casandra", de varios autores; "Zapatos vacios", de Draga Potocnjak y "La vida y la muerte en la Tierra de Nadie de los derechos del hombre", de Matei Visniec.	Donde siempre/P.A./p.6	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Antonio Malonda/Jorge Saura/p.111	La noche de Casandra/Creación colectiva/p.47-65 Zapatos vacíos/Potocnjak, Draga/p.67-73 La vida y la muerte en la Tierra de Nadie de los derechos del hombre/Visniec, Matei/p.75-90/abr-may-jun 2001		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
289	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/2001. 1.225 ptas./Voces de Euskadi. Enkarni Genua. Borja Ortiz de Gondra./Los otros teatros reverdecen. Danza. Títeres. Nuevo Circo. Teatro de la ONCE. Teatro para niños./Textos de:"Todos los viernes cena", de Enkarni Genua y "Del otro lado(Danzón)", de Borja Ortiz de Gondra.	Voces teatrales del País Vasco/P.A./p .6	Director: José Monleón	Entrevista a Antonio Malonda 2/Jorge Saura/p.61	Todos los viernes, cena/Genua, Enkarni/p.21-41 Del otro lado(Danzón)/Ortiz de Gondra, Borja/p.43-56/jul-agos-sep 2001		
290	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/2001. 1.225 ptas./Teatro, mitología e historia./Nueva York. 11 de Septiembre. Un testimonio de Salvador Távora./Festivales: Aviñón, Almada, Edimburgo, Mittelfest, Miami. Grec, Agüimes, Otoño, Madrid Sur, Cádiz./Texto de:"Si un día me olvidaras", de Raúl Hernandez Garrido (premio Born 2.000).	Teatro, mitología e historia/P.A./p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Raúl Hernandez Garrido/José Henríquez/p.14	Si un día me olvidaras/Hernández Garrido, Raúl/p.29-65/oct-nov 2001		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
291	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/2001. 1.225 ptas./Choque de intereses, dialogo de culturas./Encuentros y Festivales: Madrid Sur, Otoño, Cádiz, Córdoba, La Habana, Bayona, La Valdigna, Tartu./Entrevistas con: Matthias Langhoff, Irene Papas, Walter Manfré, Charo Francés y Jesús Campos./Texto de: "Polifonía", de Diana de Paco Serrano. Obra finalista del Premio Calderón 2.000.	Choque de intereses, dialogo de culturas/P.A./ p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Enriquez.	Entrevistas con: Matthias Langhoff, Irene Papas, Walter Manfré, Charo Francés y Jesús Campos.	Polifonía/De Paco Serrano, Diana/p.103-123/Diciembre 2001		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
292	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/2002. 7,70€/Teatro Francés actual. Azama. Cormann. Vinaver./Valére Novarina. Dossier y Antología./Argentina: Manifiesto de los trabajadores de la cultura./Marsillach, Brook, Amestoy, Pimenta./Teatro Universitario./Texto de:"Libreto Moro", de Ángel Martos. VI Premio de la U.P.M.	Palabra, persona y sociedad/P.A. /p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Libreto Moro/Martos Cremades, Ángel/p.103-130/ene-feb-mar 2002		
293	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/2002. 7,70€/Teatro de la Violencia. Andrés Pérez, Edward Albee, Albert Camus./Teatro para niños: Suzanne Lebeau. Festivales teatrales y FETEN./Texto de:"El amor de Fedra", de Sarah Kane./Textos de:"Por qué, por qué, Wanulelé", de Layla Nabulsi.	Teatro de la violencia/P.A. /p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		El amor de Freda/Kane, Sarah/p.47-65/Traducción de Antonio Fernández Lera ¿Por qué, por qué, Wanulelé?/Nabulsi, Layla/p.67-72/Versión castellana de Santiago Martín Bermúdez/abr-may-jun 2002		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
294	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/2002. 7,70€/Dos dramaturgias calientes./Festivales y Ferias. Porto. Polonia. Sitges. Titirimundi. Galicia. Madrid./Teatro y crisis en Argentina./Texto de:"Compre una pala en Ikea para cavar mi tumba", de Rodrigo García./Texto de:"La negra", de Luis Miguel Gonzalez. Premio de Born de teatro 2.001./Foto de Luis Miguel Gonzalez.	Provocación y tragedia contemporánea/José Monleón/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.		La negra/González Cruz, Luis Miguel/p.17-42 Algunos textos de "Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba"/García, Rodrigo/p.59-62/Jul-Agos-Sep 2002		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
295	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/2002. 7,70€/Fernando Arrabal y la Madrastra Historia./Festivales y encuentros: Otoño. Madrid Sur. Cádiz. Grec. Bototá. Avignon. Almada. Salamanca 2.002. la Valldigna./Texto de:"Carta de amor (como un suplicio chino)", de Fernando Arrabal./Texto de:"El final de la trilogia de la Juventud", de Cuarta Pared.	Madrastra, historia/José Monleón/p.6	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.		Carta de amor(Como un suplicio chino)/Arrabal, Fernando/p.23-39 Escena de 24/7(veinticuatrohorasaldíasietedíasdela semana)/Pallín, Yolando; Fernández, José Ramón; G. Yagüe, Javier/p.53-60/oct-nov 2002		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
296	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V/2002. 7,70€/Diálogo de civilizaciones. El clavel y la espada. Un programa del ITTM./Premios teatrales: Ignacio Amestoy. Itziar Pascual. Llorenç Capellá./Festivales: Quito. Bayona. Agüimes. Otoño. Madrid Sur. Salamanca 2.002. Cádiz./Texto teatral y proceso creativo.	Palma de Alicante para Primer Acto/P.A./p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		El clavel y la espada/Monleón, José(concepción y dramaturgia)/p.43-88 El clavel y la espada/Saddiki, Tayeb;Simonot, Michel/p.91-98/Diciembre 2002		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
297	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/2003. 7,70€/El teatro de Michel Azama./El compromiso de los artistas. Enzo Cormann: El dramaturgo y los señores de la guerra./Contemporáneos en Madrid: Riesgos y censuras./Recuerdos de José Tamayo./Teatro universitario./Texto de;"Vida y muerte", de Pier Paolo Pasolini./Texto de:"Húngaros", de Alberto Conejero Lopez. VII Premio de la U.P.M.	El compromiso de los artistas/P.A./p.5	Director: José Monleón		Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini/Azama, Michel/p.45-62/Traducción de Milena Grass Terror y miseria en el primer franquismo/Sinisterra Sanchis, José/p.69-71 Húngaros/Conejero López, Alberto/p.107-132 El destinatario/Ricardo Morales, José/p.49-69/ene-feb-mar 2003		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
298	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/2003. 7,70€/Centenario de Max Aub./Transterrados./El teatro de José Ricardo Morales./Texto de "el destinatario"./Franco, desde el exilio. Texto de:"Firmado Pombo", de Louse Doutreligne./Encuentros: Benno Besson, Évora, Euro Zone, Burgos, Euskadi./Teatro para niñ@s./Foto de Max Aub.	Transterrados /P.A./p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Louise Doutreligne/Irene Sadowska Guillón/p.72	Firmado Pombo/Doutreligne, Louise/p.81-107/Versión castellana de Santiago Martín Bermúdez/abr-may-jun 2003		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
299	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III/2003. 7,70€/Pasos y voces de la danza./Chile 1.973-2.003./ El otro 11 de septiembre./ Paradojas del teatro chileno en dictadura y transición democrática./El Premio Born 2.002 y la posguerra en Mallorca./Festivales, encuentros y debate social: Aviñón, Almada, Intercity, Turín, Titirimundi, Valladolid./Texto de:"Un toro mató a Manolete", de Llorenç Capellá.	Un verano especial/P.A./ p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Un toro mató a Manolete/Capellá, Llorenç/p.19-52/jul-ago-sep 2003		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
300	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV/2003. 7,70€/Primer acto 300./Crónicas y encuentros: Helena Pimenta. Javier Daulte. Federico León. Julio Salvatierra. Alberto Jiménez./Almada, Off Avignon, Sitges y Grec, Agüimes./Festivales, la otra cara del mundo./Otoño, Cádiz, Madrid Sur./Texto de:"Sonámbulo", de Juan Mayorga.	Número 300, por P.A	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Sonámbulo/Mayorga, Juan/p.27-53/versión A partir de sobre los ángeles, de Rafael Alberti/oct-nov 2003		
302	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I/2004. 8,20€/Inmigrantes./Textos de:"Patera", de Juan Pablo Vallejo. Premio Born 2.003./Mujeres en escena. Texto de:"Sirenas en alquitrán", de Itziar Pascual.	Teatro para este mundo/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Sirenas de alquitrán/Pascual, Itziar/p.99-103 Patera/Vallejo, Juan Pablo/p.25-54/ene-mar 2004		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
303	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II/2004. 8,20€/El compromiso del nuevo gobierno./El teatro de Both Strauss./Texto de:"El tiempo y la habitación./Encuentros: Cesc Gelabert. Escena contemporánea. El Cairo. México.	Cooperación y cultura democrática/ Primer Acto.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Cesc Gelabert/Adolf o Simón.	El tiempo y la habitación/Strauss, Botho/p.61-84/Traducción de Jaime Siles y Ela Ma Fernández Palacios./abr-may-jun 2004		
304	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III 2.004. 8,20 €/El esperpento de la guerra./Valle Inclán: Esperpento e historia./Encuentros y festivales: Madrid Sur. Titirimundi. Fórum. Isla./Texto de:"En tierra de Nadie", de Danis Tanovi. (Dramaturgo: Ernesto Caballero)/.Texto:"Aliento azul", de Ernesto Caballero y "El Muro" de José Monleón.	Ese cruel esperpento de la guerra/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Ernesto Caballero/Daniel Moreno.	En tierra de nadie/Tanovic, Danis/p.17-38 Aliento azul/Caballero, Ernesto/p.40-48 El muro/Monleón, José/p.49-52/jul-ago-sep 2004		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
305	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV 2.004. 8,20 €/CDN. El giro de un teatro público./Entrevistas con Gerardo Vera y Juan Mayorga./Festival de Otoño: Almada, Aviñón, Barcelona, Florencia, Mérida, Cádiz, Madrid Sur./Texto de:"Camino del cielo" Himmelweg, de Juan Mayorga.	La rebelión de los personajes/P. A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas con Gerardo Vera y Juan Mayorga/Adolfo Simón.	Himmelweg/Mayorga, Juan/p.29-56/oct-nov-2004		
306	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V 2.004. 8,20 €/El espacio de las mujeres./Roberto Cossa. Josef Nadj. Fabio Rubiano. Balance de festivales./Texto de:"Pared", de Itziar Pascual. IV Premio Madrid Sur.	Cultura teatral y teatro público/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Fabio Rubiano/León Sierra.	Pared/Pascual, Itziar/p.30-52/dic-2004		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
307	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I 2.005. 8,80 €/11 de Marzo 2.004. Memoria dramática./El nuevo rumbo del teatro español. Entrevistas con Mario Gas y Jorge Lavelli./Eduardo Vasco, nuevo director de la CNTC./Textos de:"Lágrimas de cera" de Roberto Cerdá. "Ana. El once de Marzo", de Paloma Pedrero. "¡Quién ha sido!".	Cultura y constitución europea/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas con Mario Gas y Jorge Lavelli.	Lágrimas de cera/Cerdá, Roberto/p.23-36 Ana el once de marzo/Pedrero, Paloma/p.38-48 ¡Quién ha sido!/Monleón, José/p.50-73/ene-feb-mar 2005		
308	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II 2.005. 8,80 €/El teatro de Caryl Churchill. Feminista, socialista, sorprendente./Daniel Veronese. Eddie ladd. Joven teatro chileno./Premios Max. La Abadía y el teatro de los sentidos./Textos de "Top Girls", versión castellana de Carla Malleni.	Caryl Churchill, cercana y sorprendente/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Top Girls/Churchill, Caryl/p.61-122/Versión castellana de Carla Matteini/abr-may 2005		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
309	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III 2.005. 8,80 €./Reencuentros con América./Argentina y Uruguay, una nueva y tenue claridad./Ferias y festivales. Segovia. Valladolid. Compostela. Madrid en danza. Madrid Sur./Texto de:"El sueño de Dios", de Jose Luis Arce. XXIX Premio Born, 2.004.	El Premio Born y Primer Acto/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Jose Luis Arce/Jorge Dubatti.	El sueño de Dios/Arce, José Luis/p.31-101/jun-jul-ago 2005		
310	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV 2.005. 8,80 €./Teatro y memoria en Madrid Sur. Ostermeier. Nekrosius. Sprengelburd. Mayorga./Encuentros de culturas./Texto de:"Los niños perdidos", de Laila Ripoll.	Los festivales del encuentro/P. A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Laila Ripoll/José Henríquez.	Los niños perdidos/Ripoll, Laila/p.131-169/sep-oct-nov 2005		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
311	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V 2.005. 8,80 €./El teatro La Zaranda./Escenarios de Americalatina, Cádiz, Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Uruguay./Encuentros de culturas./Texto de:"Homenaje a los malditos", de Eusebio Calonge.	La Zaranda y América Latina/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Homenaje a los malditos/Calonge, Eusebio/p.21-45/diciembre 2005		
312	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I 2.006. 8,80 €./30 ediciones del Premio Born./La verdad alternativa. Monleon. Yagüe. Ripoll. Pascual. Lima./Crece la escena para niños./Texto de"Veinticinco años menos un día", de Antonio Álamo.	Debate: La verdad alternativa/P. A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas a Carlos Herans, Andrés Lima y Antonio Álamo/P.A.	Veinticinco años menos un día/Álamo, Antonio/p.67-133/ene-feb-mar 2006		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
313	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II 2.006. 8,80 €./Federico, ahora una cita con su teatro imposible./V Cielo autor de Müller a Müller./Harold Pinter X Premio de Europa para el teatro./Texto de:"Federico", de José Monleon y Francisco Ortuño./Texto de:"El viaje de Harold Pinter./Fotos de Garcia Lorca.	El nuevo teatro Valle-Inclán/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.		Federico. Un drama social sobre textos del teatro utópico de García Lorca/p.25-55 El viaje/Müller, Heiner/p.116-117/abr-may 2006		
314	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III 2.006. 8,80 €./Una ciudad en escena./El Futuros de los Teatros./Encuentros y festivales: Autores de México, TAC, Titirimundi, Nuremberg, Bolonia, Madrid Sur./Texto de:"Barcelona, mapa de sombras", de Lluïsa Cunillé.	Lluïsa Cunillé en el teatro Valle Inclán/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Lurdes Barba/Adolfo Simón	Barcelona, mapa de sombras/Cunillé, Lluïsa/p.31-59/jun-jul-ago 2006		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
315	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV. 2.006. 8,80 €./Sergi Belbel en el CDN./El teatro en Colombia./Encuentros y festivales. Festival de otoño. Fit de Cádiz, Almada, Agüimes./Texto de:"Móvil"(comedia telefónica digital), de Sergi Belbel.	Sergi Belbel en el CDN/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Raúl Ruiz/Irene Sadowska Guillon Entrevista a la Compañía "Miembros"/José Henríquez.	Móvil(Comedia telefónica digital)/Belbel, Sergi/p.21-57/sep-oct-nov 2006		
316	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V.2.006. 8,80 €./Paz y memoria./Encuentros: Mabou Mines. Arrieritos. Senza Tempo. Mauricio Celedón./Festivales: Almagro, Cádiz, Madrid Sur, Bilbao, París, Bayona-Biarritz./Texto de:"Johnny cogió su fusil", de Antonio Álamo y Jesús Gracio, de la novela de Dalton Trumbo.	Paz y memoria/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Johnny cogió su fusil/Trumbo, Dalton/p.43-66/diciembre 2006		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
317	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I 2.007. 8,95 €./XXXI Premio Born de Teatro./Un enemigo del pueblo. El debate democrático./África y Europa: Koffi Kwahulé, La canela, Maite Aguirre, Iñigo Ramirez de Haro./Texto : "Origami", de Carlos Be./ Representación de la obra.	El Premio Born en Primer Acto/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas a Koffi Kwahulé, Analía Sisamón y Maite Aguirre/P.A. Entrevista a Carlos Be/Esperança Pons Mesquida y Primer Acto.	Origami/Be, Carlo/p.63-24/ene-feb-mar 2007		
318	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.II 2.007. 8,95 €./Escena contemporánea. Geometría del exceso./Elfriede Jelinek, otra cultura./Mujeres en la escena: Cádiz, Bogotá, Lima, Barcelona, Madrid, Jerez./Texto: "No importa", una pequeña trilogía de la muerte./Foto de Elfriede Jelinek.	Elfriede Jelinek, otra cultura/P.A.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a José Ramón Fernández/José Henríquez.	No importa. Una pequeña trilogía de la muerte: La reina de los asilos. La muerte y la doncella. El caminante/Jelinek, Elfriede/p.69-105/Traducción Carmen Gómez García/abr-may 2007	Crítica "La Pared"/David Ladrada.	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
319	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.III 2.007. 8,95 €/España y Marruecos, el encuentro teatral./Teatro para niños: Zamora. Gijón. Madrid. Berlín./Encuentros y festivales: In-presentables. TAC. Titirimundi. Premio Europa./Texto:"El cordero y la ballena", de Ahmed Ghazali.	Mucho más que un encuentro hispano-marroquí/Primer Acto.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		El cordero y la ballena/Ghazali, Ahmed/p.63-111 jun-jul-ago 2007	Crítica "El cordero y la Ballena", Ahmed Ghazali/Rachid Mountasar.	
320	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.IV. 2.007. 8,95 €/50 años./El teatro de Juan Mayorga. Londres. Buenos Aires. Oslo. París./Encuentros: Festival de Otoño. FIT de Cádiz, Almada, Avignon, Grec, Citemor, En PE de Pedra./Texto de "La paz perpetua".	Sumario y consejo de redacción del nº1 de Primer Acto.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Jorge Lavelli/Irene Sadowska Guillon.	La paz perpetua/Mayorga, Juan/p.51-82/sep-oct-nov 2007		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
321	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.V.2.007. 8,95 €./El teatro de Angelina Lidell./La estela del Odin Teatret. Tres inéditos de Eugenio Barba./Encuentros: Buenos Aires. París. Génova. Cádiz. Baleares. Madrid./Texto:"Perro muerto en tintorería: Los fuertes" ./Representación de la obra.		Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas a Juan Margallo (el director), Miguel Murillo (el autor), Tomás Martín y Juan Manuel Pérez (Cía. La Quimera de Plástico)/P.A.	Perro muerto en Tintorería: los fuertes/Liddell, Angélica/p.33-72/diciembre 2007		
322	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral Segunda Epoca.I 2.008. 9,30 €./Teatro mexicano: Jaime Chabaud./Palabra, cuerpo, público./Gao Xingjiang. José Sanchís. Eduardo Pavlovsky. Rodrigo García. Ana Vallés./Marruecos: I Festival de las dos orillas./Texto de:"Rashid " 9/11.	I Foro anual de la alianza de civilizaciones /José Monleón/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Rashid 9/11/Chabaud, Jaime/p.31-62/ene-feb-mar 2008		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
323	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda Época./ II 2008. 9,30 €./ Nueva dramaturgia británica./ Patrice Chereau. Premio Europa./ Mujeres en la escena: encuentros y estrenos./ Teatro para niñ@s. Teatralia y FETEN./ Texto de "Guantánamo", de Victoria Brittain y Gillian Slovo./ Representación de "Guantánamo".	Teatro e información/ Primer Acto/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.		Guantánamo/Brittain, Victoria-Slovo, Gillian/p.69-101/Traducción de Eva Varela Lasheras/abr-may-jun 2008	Crítica "Guantánamo"/José Henríquez/p. 64	
324	Primer acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda Época./ III 2008. 9,30 €./ Trayectorias: Alfredo Alcón.Mario Moutiño. Carlos Marquerie. Roberto Ramos Perea./ Ciudades de Encuentro: Beirut, Oporto, Segovia, Zamora. Madrid Sur./ El Premio Born en las cuatro lenguas./Texto de "El show de Kinsey", de Jesús Díez.	La nueva historia/J.M./ p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Jesús Díez/José Henríquez/p.9	El show de Kinsey. Primer Acto, 324 (julio. Agosto 2008)/Díez, Jesús/p.17-71/jul-ago 2008	Crítica de "La trilogía lírica de Carlos Marquerie"/ Óscar Cornago/p.1 25	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
325	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./IV 2008. 9,30 €./Portugal y España. 25 Festival de Almada./Atalaya.25 años./Aviñón, Cádiz, Madrid, Mérida, Montánchez, Agüimes, Solite./ Texto de "Cuarto menguante", de Rodrigo Francisco./El teatro de Raúl Hernández. Texto de "Juego de 2".	Portugal y España/P.A./p5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Joaquim Benite/José Henríquez/p.16 Entrevista a Ricardo Iniesta/David Ladra/p.96	Cuarto menguante/Rodrigo, Francisco/p.31-61 Juego de 2/Hernández Garrido, Raúl/p.71-93/Traducción de Osvaldo Obregón/sep-oct-nov 2008	Crítica de "Cuarto menguante", de Rodrigo Francisco/Manuel Sesma/p.26	
326	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./V 2008. 9,30 €./ Brasil: cuerpos y palabras./ Festivales y encuentros./ Mario Gas. Juan Mayorga. Bruno Beltrao./ El teatro de Pepe Ortega. Texto de "Campillo o el corazón de las piedras".	Editorial de José Monleón y ensayo de Domingo Miras/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Pepe Ortega/P.A./13 Entrevista a Juan Mayorga/Nieves Mateo y David Ladra/p.63	Kampillo o el corazón de la piedra/Ortega, Pepe/p.25-62/diciembre 2008		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
327	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./I 2009. 9,80 €./Espacios de dramaturgia. Proyecto ETC. L'Obrador. Teatro del Astillero./Actores: Ricardo Joven. Pedro Rebollo y Carlos Martín./Teatro de títeres y teatro familiar./Chile. Colombia, Marruecos, Perú./Texto de "Günter, un destripador en Viena", de Maria Velasco.	La escritura teatral/J.M./p 4	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Javier G. Yagüe y Carles Batlle Entrevista a Ricardo Joven, Pedro Rebollo y Carlos Martín/Santiago o Martín Bermúdez/p.77 Entrevista a Alberto de Casso/P.A./p.84 Entrevista a Penny Francis/José Henríquez y Ramón del Valle/126-136 Entrevista a Javier Jiménez/Luis Cornejo/p.137	Gunter. Un destripador en Viena/Velasco, María/Calderón/Pasolini, Pier Paolo/p.67-111/ene-feb-mar 2009		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
328	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./II 2009. 9,80 €./El teatro de Pier Paolo Pasolini/ Texto de Calderón./ La escena LGTB(Q): La representación de la diversidad./Treinta años de La Zaranda./ Premio Europa. Homenaje a Grotowski./ foto de Pasolini.	Ensayos y comentarios en torno al XIII Ciclo de Autor.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Leonor Manso/Adolfo Simón/p.169		Crítica "Mercado libre", de Luis Araújo/Santiago Martín Bermúdez/p. 158	
329	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./III 2009. 9,80 €./ 1939-2009. El exilio teatral republicano./ Mapa del exilio. Congreso de Donosti. Mesa redonda en Madrid./ 3 autores, 3 obras: "La niña guerrillera", de José Bergamín."Españoles en Francia", de Álvaro de Orriols. "Antígona entre muros", de José Martín Elizondo./Foto de la guerra civil.	Nuestro exilio/José Monleón./p.4	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		La niña guerrillera/Bergamín, José/p.91-125 Españoles en Francia/De Orriols, Álvaro/p.133-144 Antígona entre muros/Martín Elizondo, José/p.169-190/jul-ago 2009		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
330	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./IV 2009. 9,80 €/ Procesos/Textos: Elena Córdoba. Laila Ripoll./ Angélica Liddell./ Almada. Oporto. Aviñon.Edimburgo. Almagro. Mérida. Cádiz. Madrid sur. Festival de Otoño./ Texto de "Olvidar Barcelona", de Carles Batlle./ Foto del Parque Güell de Barcelona.	El teatro ahora/P.A./p. 5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Enriquez.	Entrevista a Carles Batlle/Anna Pérez Pagés/p.9 Entrevista a Inés Saavedra/Adolfo Simón/p.157 Entrevista a Andrés del Bosque /José Henríquez y Laura Corcuera/p.163	Olvidar Barcelona/Batlle, Carles/p.23-67/sep-oct-nov 2009		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
331	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./V 2009. 9,80 €/Mujer, teatro y Sociedad./Presencias y experiencias: Teatro Yeses. Marías guerreras. Dones en art. Projecte vaca. Patricia Ariza. TNT/ El vacie. Maite Aguirre, Marta Carrasco, Angélica Liddell, Nuria Espert, Pina Bausch./ Festivales y encuentros./ Texto de "El ruido de los huesos que crujen", de Suzanne Lebeau.	La mujer y la ciudad/José Monleón/p.5	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Suzanne Lebeau/Itziar Pascual/p.16 Entrevista a Nuria Espert/Adolfo Simón/p.103 Entrevista a Andrés del Bosque/Laura Corcuera y José Henríquez/p.155 Entrevista a Jota Villaza/Mercedes Carrión/p.159	El ruido de los huesos que crujen/Lebau, suzanne/p.21-48/Traducción del francés de Cecilia Fasola/diciembre 2009	Crítica "Hacia mí – Una rama, un muro", de Pina Bausch/Raimund Hoghe/p.108	

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
332	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./I 2010. 9,80 €/ Crisis, cultura y democracia. Sarajevo: XII Foro Ibn Arabí. Marruecos: III Festival de las dos orillas./ XXIII Festival de Otoño./Grotowski, Miller, Mamet, Brecht./Teatro peruano. Texto de "Vladimir", de Alfonso Santisteban	Crisis, cultura y democracia/José Monleón/p.4	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.		Vladimir/Santisteban, Alfonso/p.121-151/ene-abr 2010		
333	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./II 2010. 9,80 €/El teatro de David Hare./ Dossier del IV Ciclo Autor/Encuentros y Festivales: Escena contemporánea. VEO. Congreso de Dramaturgia Europea. Escenas de Noviembre. Mostra Latinoamericana de Sao Paulo./Texto de "Vía Dolorosa"./ Foto de la Vía Dolorosa de Jerusalén.	La condición humana/José Monleón/p.4	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a David Hare/David Ladra/p.12	Vía Dolorosa/Hare, David/p.73-99/Traducción de Rocío León/may-jun 2010		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
334	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./III 2010. 9,80 €./ Premio Born de Teatro 2009./ Encuentros y Festivales: Teatro del Este europeo. Otoño en primavera. FITEI de Oporto. Madrid Sur. Encuentro Ibérico de revistas de teatro./Texto de "La mujer que perdía todos los aviones", de Josep María Miró.	Obras son amores/José Monleón.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Josep Miró/Carles Cabrera, David Barba y Eduard Molner/p.8 Entrevista a Dahd Sfeir/Mercedes Carrión/p.76	La mujer que perdía todos los aviones/Maria Miró, Josep/p.25-52/jul-ago 2010		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
335	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./IV 2010. 9,80 €/ XVIII Muestra de teatro español de autores contemporáneos/ Escriben Guillermo Heras, Eduardo Pérez Resilla, Fernando Gómez Grande, Juan A. Ríos, Juan L. Mira, Ignacio Amestoy, Rodolf Sierra, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Irma Correa y Paco Bezerra./ Encuentros y festivales: Agüimes, Almada,Almagro, Cádiz. Olite, El Salvador./ Texto de "Groomin", de Paco Bezerra.	José Monleón ¿?¿¿?	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Álex Ruiz Pastor/P.A./p.139	Grooming/Bezerra, Paco/p.57-80/sep-oct-nov 2010		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
336	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./V 2010. 9,80 €./Encuentro: el inmigrante en el teatro./25 años del FIT de Cádiz. Homenaje a Griselda Gambaro./ Encuentros y Festivales: Una mirada al mundo. Madrid Sur. Escena contemporánea./ Texto "Los desterrados, hijos de Eva", de Ana Fernández Valbuena.	El recuerdo de José Ángel Ezcurra/José Monleón	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Javier G. Yagüe/J.H. y Etelvino Vázquez.	Los desterrados, hijos de Eva/Fernandez Valbuena, Ana/p.33-60/diciembre 2010		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
337	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./I 2011. 9,80 €./ Las voces del silencio. Teatro de la memoria./Escenarios: Andalucía. Baleares. Canarias. Castilla-La Mancha. Castilla y León. Cataluña. Euskadi. Madrid./ Texto de "Este sol de la infancia", de Eusebio Calomnge./ Composición fotográfica de Antonio Machado	La memoria rebelada/La realidad y el silencio/Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo/Trabajos de José Monleón. Luis Arañjo. Juan Mayorga. Francisco Ferrándiz. Laila Ripoll. David Ladra. Jose Henriquez. Maria-Jose Ragué-Arias. Laura Corcuera. Eusebio Calonge.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henriquez.	Entrevista a Zó Brinviyer/José Díaz Satorre.	Este sol de la infancia/Calonge, Eusebio/p.51-62/ene-feb-mar 2011		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
338	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./II 2011. 9,80 €/ Monográfico. Escena e infancia hoy. Historia. Festivales, Artistas. Compañías. Salas./ Textos de "El refugio", de Rosa Díaz y "Josefina", de Claudio Hochman.	Infancia, sociedad y teatro./José Monleón.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas a Ana Gallego, Marián Oscar, Concha de la Casa y Julio Michel/P.A.	El refugio/Díaz, Rosa/p.115-125 Josefina/Hochman, Claudio/p.126-142/abr-may-jun 2011		
339	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./III 2011. 9,80 €/ Escena e infancia hoy-2./Premio Born de teatro 2010./ Encuentros y Festivales: Escena contemporánea. Otoño en Primavera. FITEI de Oporto. Madrid Sur./ Texto de "El tiempo", de Lluïsa Cunillé.	El 15 M: Teatro y cultura democrática./ José Monleón.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas a Titiriteros de Binéfar/P.A. Entrevista a Romeo Castellucci/P.A.	El tiempo/Cunille, Lluïsa/p.19-44/jul-ago 2011		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
340	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./IV 2011. 9,80 €/Teatro de las personas./Encuentros y festivales: Agüimes. Almada. Almagro. Avignon. Barcelona. Mérida-Olite.Prga. FIT de Cádiz. Madrid Sur./ Texto de "Una jornada particular", de Scola. Maccari y Fantoni. Traducción y adaptación de Rodolf Sirera/Foto representación obra "Una jornada particular".	La política, la sociedad y las personas./José Monleón.	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevistas a Natalia Menéndez y Álex Ruiz Pastor/P.A.	Una jornada particular/Scola, Ettore-Maccari, Ruggero-Fantoni, Gigliona/p.46-86/ago-sep-oct 2011		
341	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Segunda época./V 2011. 9,80 €/ XVI Festival Internacional Madrid Sur./ Mujeres en escena./ Helena Pimenta y Ernesto Caballero, directores de Teatros Nacionales./ Texto de "Esperar qué", de Yanina Marini. Premio Madrid Sur.	José Monleón (¿???)	Director: José Monleón./Jefe de redacción: José Henríquez.	Entrevista a Ernesto Caballero/Luis Araújo. Entrevista a Helena Pimenta/P.A.	Esperar qué/Marini, Yanina/p.35-59/nov-dic 2011		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
342	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./I 2012. 22 €./ Teatro justicia./ Nueva época. En el Día del Teatro. Programa Teatro y Democracia. Las religiones. La política. El racismo. El destierro. Teatro y cambio social. América Latina. África. El actor. Clásicos. España. La voz del otro./ Textos de "La lengua en pedazos", de Juan Mayorga, y " Juicio a una zorra", de Miguel del Arco.	Nueva era./José Monleón.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./Redactor Jefe: José Díaz Satorre. Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.	Entrevista a Ana Gorría/Juan Mayorga. Entrevista a Jesús Cimarro/Nieves Mateo.	La lengua en pedazos/Mayorga, Juan/p.67-82 Juicio a una zorra/Del Arco, Miguel/p.96-104 Ayer/Tornero, Helena/p.124-128/ene-jul 2012		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
343	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./II 2012. 22 €./Teatro 99%./ Textos de: "Ayer", de Elena Tornero, "El nacimiento de mi violencia", de Marco Conde, "Punto muerto", de Blanca Domenech, "Plaza Sintagma", de Guillermo Heras, " El precio", de Lena Kasopoulou y "Miles", de Francisco Campano.	Vertebrar el testimonio./José Monleón.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./Redactor Jefe: José Díaz Satorre. Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.	Entrevista a Antonio Onetti/Ángela Monleón. Entrevista a Marisa Estaban/José Monleón. Entrevista a Salva Bolta/Javier Hernando Herráez.	El nacimiento de mi violencia/Canale, Marco/p.129-134 Punto muerto/Doménech, Blanca/p.135-137 Plaza Sintagma/Heras, Guillermo/p.144-151 El precio/Kitsopoulou, Lena/p.152-155 Miles/Campano, Paco/p.160-179/ago-dic 2012		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
344	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./I 2013. 22 €./¿Dónde nace el teatro?. Preguntas. Voces de la dramaturgia contemporánea. Andalucía, el valor de sus creadores. Cataluña, año 2013. Madrid, ¿una primavera teatral?. Al encuentro del otro. Colombia: guerra, paz y teatro./Textos: "El poder del sí", de David Hare y "Mi piedra Rosetta", de José Ramón Fernández.	Preguntas./José Monleón.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./Redactor Jefe: José Díaz Satorre. Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.		El poder del sí/Hare, David/p.113-151/Traducción Diana I. Luque Mi piedra Rosetta/Fernández, José Ramón/p.157-183/ene-jun 2013		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
345	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./II 2013. 22 €/Respuestas./ Un compromiso vital. Educación, cultura y democracia. Avignon, último teatro europeo. Dramaturgia española, dentro y fuera. Homenaje al teatro del exilio: José Ricardo Morales. Valencia: ¡Sálvese quien pueda!. Teatro vasco: Una crisis que viene de lejos. Escenarios: Tárega, Cádiz, Madrid y Mérida. Preguntas y respuestas. Libros./Textos: "Pioneras", de Yolanda Pallín, Eva Redondo, Blanca Domenech, Maria Velasco y Lucía Vilanova. "Garulos", de Jorge Moreno. IV Premio Jesús Domínguez para textos teatrales.	Un compromiso vital./José Monleón.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.		Pioneras/Pallín, Yolanda-Redondo, Eva-Doménech, Blanca - Velasco-Vilanova, Maria Lucía/p.140-190 Garrulos/Moreno, Jorge/p.206-224/jul-dic 2013		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
346	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./I 2014. 22 €./Los 50 años del Odin./Rodrigo García, audacia y compromiso./La cultura del teatro./Teatro en Asturias./ El legado de Mérida./Los 50 años de Gerard Mortier en el Real./ Iberesena./ Coopertar desde la igualdad./ Alternativas y diferentes./ Laila Ripoll: Memoria y teatro/ El último Mayorga./ Gatti y Vilar./	La cultura del teatro./José Monleón.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./ Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.	Entrevista a Eugenio Barba/Diana I. Luque. Entrevista a Javier García Yagüe/Carmen Losa. Entrevista a Celia de Molina/Carmen Losa. Entrevista a Laila Ripoll/Itziar Pascual.	La araña del cerebro/Rodríguez Rodríguez, Nieves Il Duce/Rosencof, Maurice y Maggi, Carlos Los nadadores nocturnos/Mora, José Manuel		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
347	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./II 2014. 22 €./Las ocasiones perdidas./ Travesías./Jugar y descubrir juntos./ Contra viento y marea/ Festivales y encuentros/ Escribir, escuchar, leer./ Textos: " La araña del cerebro", de Nieves Rodríguez Rodríguez, V Premio Jesús Domínguez; "Il Duce", de Carlos Maggi y Mauricio Rosencof; "Los Nadadores Nocturnos", de José Manuel Mora y " Linfojobs", de Maria Velasco.	Las ocasiones perdidas./José Monleón.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.		Ningún sonido es inocente/Gutiérrez, Rubén La selva es joven y está llena de vida/García, Rodrigo Stefan Scodanibbia/García, Rodrigo Libro de los cinco poemas, dos de ellos muy lindos/García, Rodrigo		

Tabla de contenidos de los 348 números de *Primer Acto* publicados hasta ahora.

Nº.	Nombre de la revista/Portada fecha /texto/imagen	Editorial/pg.	Equipo directivo	Entrevista	Obra/Autor/Pgs./Versión/Traducción/Fecha	Crítica	Separatas
348	Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral. Tercera época./I 2015. 22 €./ Travesías: ¿Esperamos a Godot?./No estamos solos, que sabemos lo que queremos./ Contra la violencia, teatro./ Escenarios. Desde las islas./ Espacios para la creación. Y/ Astilleros, 20 años./Textos: " Miedo y asco en la RFA", de Dirk Laucke; "Tarjeta roja", de Itziar Pascual; Palabras en suspensión./ El Astillero: antología precipitada	Seguimos./Primer Acto.	Director: José Monleón/Su bdirectora: Ángela Monleón./Secretario de redacción: Javier Hernando Herráez.		Miedo y asco en la RFA/Laucke, Dirk Tarjeta roja/Pascual, Itziar		

Fuente: Elaboración propia

ANEXO B.

ANÁLISIS DE LAS SEPARATAS DE *PRIMER ACTO*

ANEXO B. ANÁLISIS DE LAS SEPARATAS DE *PRIMER ACTO*

Separata nº 1 “El Teatro en el Proyecto de Ley de Propiedad Intelectual”.

En esta primera separata, publicada en el número 216 de la revista *Primer Acto* se recogen las intervenciones de los participantes en el debate que, dentro del ciclo “Los grandes temas del teatro español”, se celebró en el madrileño Círculo de Bellas Artes el 8 de noviembre de 1986. El tema que se abordó en dicho debate fue “El teatro en el proyecto de Ley de Propiedad Intelectual”.

- Participantes.

Entre los participantes en este debate se encontraban, entre otros, los autores teatrales Antonio Buero Vallejo y Jesús Campos, los críticos teatrales Ramón Hernández y José Monleón, el director de escena Ángel Facio, el Secretario General Técnico del Ministerio de Cultura Javier Matia Prim, los juristas Juan Mollá, Alberto Delgado y Domingo Yndurain , etc.

-Sinopsis.

El tema objeto de este primer debate tiene especial relevancia ya que la actividad teatral se ve sujeta al reconocimiento de los derechos de propiedad intelectual de los autores. El tema era, en aquellas fechas, de una gran actualidad ya que tres días después de realizarse este debate, concretamente el 11 de noviembre de 1986, el Gobierno socialista presentaba en el Congreso de los Diputados el proyecto de Ley de la propiedad intelectual, por iniciativa del Ministerio de Cultura presidido en aquellas fechas por Javier Solana. Mediante este nuevo proyecto se pretendía actualizar la entonces vigente Ley de Propiedad Intelectual de 1879 adaptándola a las necesidades de la sociedad española.

El debate recogido en esta separata se centra, fundamentalmente, en dos ejes. Por una parte, el reconocimiento del derecho que tiene la sociedad de acceder a los textos teatrales y, por otra parte, el derecho de autoría de dichos textos que le corresponde al creador de la obra teatral.

Así como el primer aspecto del debate, el derecho de la sociedad para poder disponer libremente de los textos teatrales, estaba más o menos asumido por todos los participantes, el derecho de autoría ofrecía diversas interpretaciones. En primer lugar algunos, como José Monleón, director de *Primer Acto*, cuestionaban el propio concepto de “autoría teatral”, ya que, a su juicio, el proyecto de ley no dejaba suficientemente definido tal concepto pues no distingue entre la “autoría literaria” que corresponde al escritor de la obra, y la “autoría teatral” que pertenece al director de escena. Por su parte Domingo Yndurain, miembro del Consejo de Redacción de Primer Acto, reconociendo la relevancia del director en la realización teatral, no ve necesario que ese hecho quede recogido en la ley, “en el sentido de que se puedan establecer una serie de grados en la relación texto-dirección.

El autor teatral Jesús Campos considera que hay que proteger el derecho de los dos creadores: el autor y el director, aunque cabría preguntarse: “quién crea primero, quién crea sobre quién”. Ante este contraste de opiniones, el Secretario General Técnico del Ministerio de Cultura, Javier Matia especifica que “la ley defiende el derecho del que pone en escena, del director.(...) Se regula de distinta forma el derecho del autor de la obra literaria del derecho del director, pero este último sí tiene sus derechos de propiedad sobre sus montajes”. A esta consideración del representante ministerial, el Director de Escena Ángel Facio le replica que

“en realidad, la autoría del director teatral no está contemplada (en el proyecto de ley) por mucho que se diga lo contrario. Si esto fuera así, implicaría algo equivalente a lo que se está haciendo con los directores de cine. El modelo que hay que seguir para el teatro es el que está recogido para el cine”

Por su parte, el escritor y crítico teatral Ramón Hernández entra en el debate negando la mayor:

“Lo que tiene que cambiar, en mi opinión, es el concepto de obra de teatro, igual que ha cambiado el concepto de sociedad. Estamos hablando de derechos de autor cuando realmente se está hablando de derechos del hombre. (...) estoy persuadido de que la obra de arte, no sólo de la obra literaria, es coautora la humanidad entera. No se puede hablar de un autor en exclusiva de la obra de arte: esta se nutre del mundo y el mundo es coautor de ella.”

Domingo Ynduráin apoya esta reflexión con el siguiente comentario: “En el proyecto de ley hay una cosa absolutamente clara y es que se trata de una ley capitalista, donde se contemplan los derechos de los autores, de los directores, lo empresarios, pero en la que no se contemplan en absoluto los derechos de la sociedad, que, en definitiva, es la que, en gran parte, genera la demanda de una serie de obras”.

El dramaturgo Antonio Buero Vallejo intenta aunar los distintos derechos de autoría con la siguiente reflexión; “Si la obra literaria es el fenómeno previo, insisto en que, de una manera potencial, lo que llamamos literatura dramática es ya teatro y, por tanto, ya dirección escénica”.

Otros temas paralelos que se abordan en esta separata son los relativos a los derechos de los herederos en caso de fallecimiento del autor, las adaptaciones y traducciones de las obras teatrales, el papel del Estado en la defensa de los derechos de autor, el derecho de los herederos a autorizar o prohibir la puesta en escena de una obra teatral, el plagio, etc.

Asimismo, se trata en este debate sobre la finalización del monopolio de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y la posibilidad de constituir nuevas sociedades de gestión de los derechos de autor. Para Antonio Buero Vallejo, “es evidentemente progresivo, liberal y democrático establecer, ahora, la libertad de fundación de otras sociedades. No se puede obligar a todos los creadores a que se suscriban forzosamente a la Sociedad General de Autores.”

Finalmente, podría resumirse este debate en torno a la repercusión en el teatro del proyecto de ley sobre la propiedad intelectual del año 1986, con la siguiente reflexión del director de *Primer Acto*, José Monleón:

“Creo que el tema del doble derecho es importante, no sólo por la cuestión de quién cobra esos derechos, sino porque, a partir de un momento determinado, no hay que pedir permiso a nadie para utilizar una obra. (...) Por eso, yo opino que la separación del derecho moral y el derecho patrimonial sería muy positiva”.

- Estudio Analítico.

La preparación del proyecto de ley sobre la propiedad intelectual en 1986, que pretendía actualizar la entonces vigente Ley de Propiedad

Intelectual es la base del debate de esta primera separata de la revista *Primer Acto*. En este encuentro, los distintos intervinientes, en primer lugar, marcan la diferencia entre el derecho de la sociedad al acceso a los textos teatrales, en el que todos están de acuerdo y entre el derecho de autor, que sí se convierte en objeto de controversia. Especialmente porque no se define la diferenciación entre la autoría teatral y la autoría literaria, que corresponden al director y al autor, respectivamente. También se comentan otros aspectos de este proyecto, como los derechos de los herederos, de las traducciones de las obras, etcétera. Incluso se plantea en el debate la necesidad de que ahora se puedan iniciar la posibilidad de que los autores pertenezcan libremente a otras fundaciones y no estén sometidos forzosamente a la SGAE.

Tres días después, se presenta en el Congreso este proyecto de ley, que pretendía actualizar la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, por lo que la revista inicia estas separatas con una reflexión profunda y abierta ante un tema de absoluta actualidad para todos los implicados en el entorno teatral.

Separata nº 2 “La representación actual de los clásicos”.

En su segunda separata, correspondiente al número 217 de *Primer Acto*, la revista recoge las intervenciones de los 12 participantes en el debate “La representación actual de los clásicos” incluido dentro del ciclo “Los grandes temas del teatro español II”. Dicho debate se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 23 de enero de 1987.

La elección del tema de este segundo debate se produce coincidiendo con la creación de una Compañía Nacional dedicada al Teatro Clásico, lo que había dado pie en aquella época a un sinnúmero de preguntas, especialmente sobre la necesidad del apoyo económico por parte del Estado, a las que se pretendía dar respuesta en el coloquio.

- Participantes.

Entre los ponentes, cabe destacar la presencia de Adolfo Marsillach, reconocido actor, autor, director y escritor, y precisamente director de la Compañía Nacional Teatro Clásico (CNTC), que estuvo además acompañado por Rafael Pérez Sierra, asesor de la CNTC, y Carlos Cytrynowski, escenógrafo de la misma compañía. También participaron en el debate los directores de escena, Ángel Facio, Manuel Canseco, José Luis Gómez y Josefina Molina, mientras que como representante del colectivo de actores estuvo Carmen Bernardos y Jesús Campos por parte de los autores. La mesa de debate la completaron Carlos Espinosa, crítico teatral, Domingo Ynduráin, catedrático de la Universidad Autónoma, así como José Monleón, director de la revista *Primer Acto*.

- Sinopsis.

Cuestiones como ¿Por qué se hacen los clásicos?, ¿Cómo deben hacerse?, ¿Es justo que las administraciones públicas dediquen importantes cantidades de dinero a este tipo de teatro?, ¿Busca el Estado notoriedad con las subvenciones a este teatro o el apoyo es fruto de una expresión viva y real de la sociedad?, etcétera, constituyen el centro de este encuentro. Preguntas lanzadas a los participantes por parte del José Monleón, director de la revista *Primer Acto* no sin antes explicar que

“En el caso de los españoles, tenemos una especie de mala conciencia, porque muchos se debaten entre la admiración “aprendida” de los libros

de textos de nuestros clásicos y la idea de que son aburridos. Conflicto que sólo se resuelve pensando que, salvo las consabidas excepciones, nuestros clásicos se han hecho mal.”

El primero en recoger el guante lanzado sobre la mesa fue el autor teatral José Campos que en su intervención habla no solo de la necesidad sino de la “*obligatoriedad*” por parte de la sociedad de poner en escena el teatro clásico. Ahora bien, especificando su significado como obra de arte a la altura de la poesía, la pintura o la música del pasado, sobre las que nadie puede cuestionar su vigencia como tal, Campos muestra su negación hacia la representación del teatro clásico debido a su imposible transmisión. “Del acto teatral del pasado”, explica el autor, “sólo poseemos la propuesta textual”

El director de escena Ángel Facio, por su parte, intentó enfocar el debate con una pregunta retórica quién es el sujeto creador del teatro, ¿el escritor o el director de escena? Para él, ciertamente, la respuesta es clara: la literatura se escribe y el teatro se hace. Línea en la que se sitúa también el director de escena Manuel Canseco, “Creo que es tan válido hacer un clásico en estos momentos como lo pueda ser hacer un autor actual”.

Profundizando en la cuestión para dar luz a la polémica suscitada por la negación de Jesús Campos hacia la representación del teatro clásico, Adolfo Marsillach, pone sobre la mesa una nueva cuestión nada baladí para dilucidar el tema como es ¿qué es lo que se considera un clásico? ¿Qué son las obras clásicas? Todos los autores, señala Marsillach, pertenecen a una época determinada y pueden considerarse clásicos una vez cerrada esa época.

En relación a la polémica surgida en torno a las adaptaciones, José Luis Gómez, director de escena, destaca que la representación teatral es interdependiente, ni independiente ni dependiente totalmente del texto. Es decir, que desde el tiempo de los clásicos hasta hoy, los autores y directores, e incluso los actores, han intervenido en las obras cambiándolas. Con mayor o menor fortuna, las adaptaciones se han hecho desde siempre y por esta razón, no se acaba de entender muy bien la polémica suscitada. “Para mí” afirma José Luis Gómez “los clásicos son una memoria importante. Estaría aterrado si los clásicos no existieran”. El problema es no hacerlo con la responsabilidad suficiente.

Pese a las críticas, Jesús Campos insiste en señalar que la interpretación de los signos que se producen según el lugar y la época puede cambiar su “significado”, y difícilmente podemos trasladar a hoy lo que hemos olvidado. “Y ahí creo que está la imposibilidad de los clásico” señala.

La también directora de escena, Josefina Molina, recalca que un texto no es nada si no se representa. En este punto, José Monleón pregunta a los participantes si todos los clásicos merecen el rescate escénico, manifestando su opinión de que solo deben rescatarse para los escenarios aquellas obras cuyos conflictos y formas interesen a la sociedad de hoy.

Ante lo que Adolfo Marsillach pone en valor la creación por primera vez en España de una Compañía Nacional especializada en el teatro clásico. Lo fácil sería acudir a las obras más conocidas más que intentar descubrir obras que no se hayan representado nunca y, que a lo mejor, no tienen mucho más interés que su hallazgo literario. Sin embargo, señala Marsillach “Nosotros creemos que hay un camino intermedio, que es que hasta ahora estamos eligiendo”

Carlos Espinosa, crítico teatral, puso el punto de vista latinoamericano subrayando que los clásicos españoles son una especie de patrimonio que compartimos. A ello se añade otras cuestiones como el idioma y el origen cultural que han favorecido la proyección de muchos clásicos en Latinoamérica.

Profundizando en el lado latinoamericano, Monleón propuso a la mesa debatir sobre la huella dejada por la forma de recitar los versos clásicos de Margarita Xirgú en América Latina. A partir de ese momento, el debate se desvía hacia la representación del teatro clásico en Uruguay comparado con obras más actuales. En este sentido, José Luis Gómez habla de cómo en Uruguay se han montado en los últimos años a Calderón y a Lorca y de que “las dificultades formales, es decir técnicas, que ofrece Lorca no son menores que las que ofrece Calderón”, y la forma de interpretarla, de decir el verso, forma parte del montaje, y todo montaje es diferente y merece respeto.

La importancia de cómo se dice el verso, lo señala la actriz Carmen Bernardos, al firmar que el “verso hay que decirlo como tal, sin destruirlo ni cantarlo”.

Para Marsillach, sin embargo, a la forma de decir el verso se le ha dado una importancia desmedida, incluso absurda. Cuestión sobre la que discrepa José Luis Gómez, que como intérprete destaca la dificultad de trabajar con el verso.

A partir de aquí José Monleón abre otro tema de debate, invitando al catedrático Domingo Ynduráin a abordar la relación entre un texto clásico, un director y un público contemporáneos. A lo que el catedrático insiste en la necesidad de conocer el sistema de pensamiento de cada época para entender las obras clásicas.

El problema del teatro de hoy, según José Luis Gómez, “es que no hay buenas historias” frente a las apasionantes historias que cuentan los clásicos.

Una cuestión muchas veces discutida en el mundo teatral la introduce la directora de escena Josefina Molina al cuestionarse “si el teatro tiene que educar o es el espectador el que tiene que estar educado”, lo que vuelve a abrir un acalorado debate en el que Marsillach defiende la necesidad de la diversión frente al aspecto más académico que defiende Ynduráin.

Finalmente, el debate confluye ante la justificación de la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con dinero público en un momento especialmente delicado para la economía española. A lo cual, Adolfo Marsillach, responde que sí está sobradamente justificado, aunque reconociendo que él es juez y parte al ser el director de la Compañía, algo con lo que muestran su acuerdo en general todos los participantes. Para terminar, con la idea de que hay que acabar con la identificación del teatro clásico con el aburrimiento. En este sentido, Rafael Pérez Sierra y Manuel Canseco recalcan que “el público se aburre o se divierte ante los clásicos según como se hagan y los textos que se presenten”.

- Estudio analítico.

La creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico da pie a una interesante discusión tanto sobre la necesidad de contar con una compañía de estas características, y más teniendo en cuenta su coste, como sobre la

importancia de la recuperación de los clásicos para la cultura española. Ambos aspectos son valorados positivamente por los participantes. Por un lado se destaca el papel de la compañía impulsar todo lo relacionado con el teatro clásico y lograr que el teatro clásico deje de identificarse con el aburrimiento. Por otro, lado, más allá de la dificultad de definir qué es un clásico, se pone de manifiesto la "coherente" necesidad de que tanto los textos clásicos como los actuales deben emocionar y divertir al público para merecer ser representados.

Separata nº 3 “Debate sobre la Ópera hoy”.

La tercera separata de la revista *Primer Acto* se publica con el nº 218 y recoge las intervenciones de los participantes en el debate que, dentro del ciclo “Los grandes temas del teatro español”, se celebró en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 8 de abril de 1987. El tema abordado en dicho debate fue “La Ópera, hoy”.

La elección de este nuevo debate viene justificada por el supuesto despertar en España de la Ópera hacia finales de la década de los 80 después de la decadencia sufrida desde principios del siglo XX como consecuencia del cierre del Teatro Real. En esa época la Ópera vuelve a ocupar el lugar natural que le correspondía en los teatros gracias a que el cine, la televisión, la radio, las revistas y la prensa diaria vuelven a fijarse en sus superproducciones.

- Participantes.

La mesa de debate estuvo moderada por David Ladra como representante de la revista “*Primer Acto*”, mientras que junto a él participó, esta vez como interviniente, el director de la revista, José Monleón. Entre los demás participantes, se encontraban el crítico musical de *ABC*, Antonio Fernández-Cid, la directora de la Escuela Superior de Canto, Isabel Penagos, así como los directores de escena José Carlos Plaza y Francisco Nieva, este último dramaturgo y escenógrafo. La mesa la completaban el compositor Tomás Marco, el profesor de Historia de la Música y de la Ópera de la Universidad de Barcelona Roger Alier, el sobreintendente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y el director de orquesta, vocal del área de música del Circulo de Bellas Artes.

-Sinopsis.

David Ladra hacía la introducción al debate preguntándose y preguntando al resto de los componentes de la mesa ¿por qué ahora parece importante desde el punto de vista la publicación teatral el cubrir la ópera? Y si creen que la ópera está de moda, precisamente en un momento en el que hay una tremenda oferta cultural.

Para José Monleón, director de la revista *Primer Acto*, la ópera ha logrado cambiar su imagen gracias a la presencia de grandes directores de escena que han conseguido que la representación dejara de ser un modelo escénico entendido como mero soporte de la expresión lírica y musical para ser entendido como un espectáculo completo. Por este motivo, se pregunta, “¿cómo no íbamos a ser sensibles al desde una revista teatral?”

En la misma línea se muestra el crítico musical de *ABC*, Antonio Fernández Cid, que justifica que las revistas teatrales no le prestaran gran atención hasta ahora a la ópera porque hasta estos tiempos se entendía como un espectáculo limitado al que solo se iba a escuchar un aria más o menos bien cantada, dejando a un lado todo lo que tuviera que ver con el montaje o la dirección escénica. Ahora todo ha cambiado y “la ópera ha cobrado una dimensión de espectáculo”

El director de escena, dramaturgo y escenógrafo, Francisco Nieva, sin embargo considera que este cambio en realidad no supone más que una vuelta a los orígenes, al sentir de la ópera como espectáculo perdido a finales del siglo XIX. Una recuperación que el público moderno está agradeciendo. En este sentido, explica que un compositor, “un músico que hace una ópera tiene que entender mucho de teatro”

Por su parte, Roger Alier, profesor de Historia de la Música y de la Ópera de la Universidad de Barcelona, achaca la decadencia que había tenido la ópera a principios de siglo no tanto al público sino a la falta de repertorio por lo que llega un momento “en que el público se asquea de ver siempre las mismas cosas”. Una vez que se ha ampliado la oferta, la gente empezó a descubrir y disfrutar de la existencia de nuevas obras.

No obstante, Antonio Fernández Cid, justifica la escasez de repertorio por la falta de subvenciones a los teatros que tenían que vivir exclusivamente de los ingresos del público, por lo que no podían asumir riesgos con repertorios amplios. Al hilo de este argumento, José Antonio Campos, sobreintendente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, destaca que la recuperación de la ópera se produce por dos razones básicamente, una sociológica provocada por la mejora de la estética y otra el interés económico de los grandes creadores que tratan de aprovechar el boom de la televisión y el hartazgo del público hacia otro tipo de espectáculos. Esto, dice supone una presión a los poderes institucionales que ven “que hay una posibilidad de inversión que, en ocasiones anteriores, no había”

Sin embargo, José Luis Temes, director de orquesta, matiza este optimismo general al señalar que en su opinión no hemos cambiado tanto destacando que el interés suscitado por el estreno de una nueva ópera como *Wozzeck*, considerado todo un éxito, en toda la temporada “habían ido a verla aproximadamente dos terceras partes de los que asisten a una sola representación de la temporada ordinaria”.

Una situación que la mesa achaca a la poca formación musical de los españoles, el escaso apoyo oficial y al desinterés de los medios de comunicación. Con todo, David Ladra, recuerda que “es evidente que algo está cambiando” Esta opinión se ve apoyada por Antonio Fernández con datos. En los Festivales de Ópera “hace 23 temporadas se daba una función por título, después se pasó a tres; y hoy se dan cinco”

A partir de este argumento, la discusión derivó en la importancia del director de escena y del director musical, pero sobre todo la compenetración entre ambos, en el positivo cambio logrado por la ópera. Otro factor importante a considerar fue la mayor profesionalidad de los cantantes, la incorporación del ballet y de otros nuevos elementos que se conjugan con ensayos más intensos.

En este sentido, José Luis Temes recalca que “la deseable y necesaria colaboración entre unos y otros profesionales de la ópera es indisociable”

Todos estos comentarios acaban enfocados en el tema fundamental del debate, ¿cuál es el futuro de la ópera? A lo cual David Ladra responde que “a la vista del presente, resulta brillante y promete un gran esplendor”, a pesar de advertir que la falta de repertorio puede ser un grave problema. Isabel Penagos, directora de la Escuela Superior de Canto, matiza esta preocupación recordando que “uno de los elementos que ha coadyuvado al revival de la ópera es el de los medios de difusión, mostrando a los divos del momento a millones de contemporáneos”. Argumento que apoya Roger Aliet, al señalar que en España siempre ha habido muy buenos cantantes, y que si hoy son más conocidos es gracias al interés mostrado por los medios de comunicación.

Una vez aceptado el buen porvenir de la ópera, aunque con matices, el presentador del debate, planteó a la mesa las dudas que suscita la ópera contemporánea tanto por la escasez de libretos nuevos como la dificultad que tienen para incorporarse a los repertorios. Tomás Marco se mostró contrario a ambos planteamientos, ya que hay un alto número de

compositores actuales interesados en componer ópera, dice, de hecho “se hacen muchísimas en todo el mundo, acaso menos en España. Aunque, finalmente, acaba reconociendo una cierta carencia de libretos debido a que componer ópera es enormemente difícil y no existe una mínima seguridad de estreno.

La discusión gira entonces hacia el difícil papel del sobreintendente y la producción de óperas en España. Ahí toma la palabra José Antonio Campos, sobreintendente del Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela para destacar el esfuerzo realizado por la administración para afianzar los centros de producción existentes en España como Madrid y Barcelona para luego, en un segundo paso, llevar los espectáculos de la ópera a otros centros que puedan recibirlos. De este modo, destaca, “que esperamos contar pronto con un buen número de teatros en España donde pueda hacer la ópera, al menos dignamente, al igual que sucede en otras partes de Europa”.

Para ello, Roger Alier matiza que se debe crear un equipo estable en los teatros. Una fórmula que a José Antonio Campos no le acaba de convencer en su totalidad aunque sí reconoce la necesidad de algunos elementos estables tales como el coro, la orquesta o el ballet. La idea es llevar la ópera fuera de Madrid y Barcelona, señala el sobreintendente, mediante la creación de “un sistema de trabajo que ahorre costos y de una perspectiva de continuidad a nuestros cantantes”.

-Estudio Analítico.

La decadencia vivida por el espectáculo operístico en España tras el cierre del Teatro Real, parece llegar a su fin a finales de los años 80. En este debate se entiende ese resurgir como un entendimiento de la Ópera como un espectáculo completo y señalan la falta de libretos y la dificultad de estrenar como causa del anterior silencio de este espectáculo. Sin embargo, todos los intervinientes concuerdan en el buen momento que vive la Ópera, aunque cada uno con sus matices, como la dificultad de composición, la dificultad de encontrar teatros en los que estrenar, la falta de subvenciones, etcétera. La difusión de estas obras en el momento en que

se realiza el debate por parte de Televisión Española y el apoyo con el que empieza a contar este género, en la creación de infraestructuras nacionales y mediante el apoyo de proyectos independientes, prometen una mejora clara de su posicionamiento dentro del Teatro Español.

Separata nº 4 “Debate sobre Festivales”.

En el número 219 de la revista *Primer Acto*, se publica la separata que transcribe las intervenciones de los invitados a la mesa de debate realizada sobre los festivales de teatro, incluido dentro del ciclo todavía denominado “Los grandes temas del teatro español”. Dicho debate se celebró el 30 de mayo de 1987 en el madrileño Círculo de Bellas Artes de Madrid. Este tema se plantea ante el interés que generan los festivales de teatro durante la temporada de los meses de verano, teniendo en cuenta la publicación de la revista en el mes de julio.

- Participantes.

La mesa de debate estuvo moderada por Domingo Miras, autor y miembro del Consejo de Redacción de la revista *Primer Acto*—, junto con José Monleón, director de la revista y director del Festival de Mérida. La mesa estuvo conformada en esta ocasión por los autores y directores teatrales Salvador Távora y Javier Sanchis Sinisterra; el director de la Oficina para la coordinación Artística del Ministerio de Cultura, Javier Estrella; por Ramón Herrero, concejal delegado del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, así como por el periodista de *Cambio 16* y *El Público*, Miguel Bayón; por el director del Teatro Español, Miguel Narros, y la directora del festival de otoño y coordinadora del Festival Internacional de Santander, Pilar Yzaquirre.

- Sinopsis.

El moderador del debate, Domingo Miras, comienza dando la primera palabra al representante de la administración Javier Estrella, dada la importante promoción de los festivales que estaban haciendo en ese momento los poderes públicos. Javier Estrella explica que la idea de crear una Oficina de Coordinación Artística para la promoción de festivales nació por la necesidad de coordinar los espectáculos que se estaban produciendo y facilitar a la nueva estructura política configurada por las Autonomías este tipo de trabajos, además de contribuir a la descentralización de Madrid y Barcelona. José Monleón, sin embargo, matiza que cada festival debe tener que ver con una realidad histórica determinada. Argumento, que apoya Javier Estrella preocupado por la

sobreabundancia de festivales, “abundancia que empieza a no tener sentido”.

Salvador Távora, autor y director de teatro, pone como ejemplo a seguir los festivales de *Nancy* que “cumplían todos los objetivos desde el político, al puramente teatral, sirviendo no sólo para relacionar al espectador con el teatro, sino para reunir y facilitar la comunicación entre los que hacíamos teatro”. Pese a todo, el empresario teatral, Justo Alonso, destaca que hay una regresión de los festivales en el mundo debido a que buena parte de ellos ha perdido su sentido al convertirse en escaparates con mero sentido político. Al hilo de este argumento Távora recuerda la utilidad de los festivales “como propuestas de cambio estético y de la mentalidad de la sociedad”, incidiendo Ramón Herrero en que los festivales surgen para sacar los festivales a la calle, así como de la “voluntad” de dar trabajo a la gente del teatro, pero estas motivaciones han ido cambiando en el tiempo y ahora hay más preocupación por la calidad y el cuidado de los espectáculos.

En este punto, Domingo Miras propone a la mesa hablar de las distintas modalidades de festivales, populares e internacionales, que deriva en una crítica a la influencia de los intereses políticos sobre este tipo de eventos. En este sentido, Ramón Herrero señala que “no habría que plantear una dicotomía o un enfrentamiento entre intereses políticos e intereses teatrales”.

Tras volver a alabar el *Festival de Nancy* como un ejemplo a seguir, el debate giró hacia los elementos que definen un festival de teatro. Para Javier estrella, las características básicas es la de servir de lugar de encuentro del mundo del teatro, para lo cual es casi indispensable que no se trate de una gran ciudad. El periodista Miguel Bayón va un poco más allá y resalta la necesidad de que los festivales sirvan de revulsivo a la vida teatral de las ciudades donde se realizan, algo que no es muy común con los festivales que se han realizado hasta el momento en España.

Surge el problema económico, que da paso al siguiente tema sobre si son mejores las coproducciones o las exclusivas. Al respecto, José Monleón considera mejor la coproducción no sólo como “una beneficiosa fórmula económica, sino algo mucho más progresista que una política de

exclusivas”. E insiste en que en plena crisis, lo más lógico es optar por la coproducción entre varios festivales para mantener la calidad del espectáculo. Las exclusivas o los festivales especializados pueden provocar el desarrollo solo de un determinado teatro. Un argumento que deriva en la necesidad de que los festivales contribuyan a la cultura popular y no se quede en un criterio meramente populista del éxito. A partir de lo que Roger Salas aprovecha para la crítica de la existencia de muchos festivales españoles con espectáculos carísimos, pero “sin ninguna capacidad de convocatoria y, en definitiva, sin ninguna justificación cultural”.

Siguiendo este argumento, el empresario Justo Alonso, plantea la duda de cuáles de todos estos eventos deberían ser catalogados realmente como festivales. “Los llamados *Festivales de España*” explica, “nacieron de la mano de un avispado falangista santanderino, Manolo Riancho, que descubrió las posibilidades de utilización de la Delegación de Información y Turismo donde estaba destinado”, convirtiendo su delegación en taquilla para que la gente fuera a divertirse.

El debate gira a partir de ese momento hacia la idea de que si era mejor alargar la temporada regular de teatro o fomentar teatros públicos al aire libre en el verano. A lo que Miguel Narros, director de teatro, responde que los teatros deben cerrar en verano por la necesidad de dar vacaciones a sus empleados. “Estos teatros, por su complejidad técnica, tampoco pueden cubrirse con servicios mínimos”. Un planteamiento que no convence en absoluto a Justo Alonso, mientras Pilar Yzaguirre, la directora del *Festival de Santander*, defiende la idea de que en verano, el público desea estar al aire libre. Y es precisamente Pilar Izaguirre, después de matizar que los festivales de Granada y Santander son los más antiguos de España, a excepción del de las representaciones del Teatro Romano de Mérida que comenzaron en 1933, como matiza José Monleón, la que plantea a la mesa la necesidad de hablar del *Festival de Otoño* de Madrid, “primero porque se hace en la capital del país y además, porque está presente en veintidós localidades de los alrededores de Madrid.” Un festival que ha tenido muy buena acogida porque ha venido a cubrir importantes huecos artísticos, que además ha preferido ir a precios altos, reflejando el coste real de los espectáculos, y no a precios políticos, con objeto de no perjudicar a la empresa privada.

Un argumento que abre una nueva polémica sobre la dicotomía entre la rentabilidad política y teatral de los festivales. En este sentido, Salvador Távora, señala que no es relevante que los festivales sirvan a intereses políticos siempre que sirvan además a intereses teatrales. Jesús Campos, sin embargo, se muestra más radical y dice que “los festivales había que prohibirlos y sólo autorizar, excepcionalmente, a los que se organizan con objetivos claros y concretos.” Para ello sería fundamental conocer el presupuesto de las infraestructuras, las actividades estelares y la continuidad en el tiempo. Por su parte, Miguel Bayón sigue la idea planteada por Távora y señala que puede haber una rentabilidad política con la organización de los festivales, pero bienvenida sea si va unida a otras de carácter social y cultural. El problema estriba en el día después de un festival en las ciudades, en el sentido de si queda un poso de actividad teatral cotidiana porque la vida teatral no se alimenta solo de espectáculos circunstanciales. Punto que sustenta José Monleón, explicando que la “Administración Pública está obligada a hacer una política teatral cotidiana.” y que los festivales solo tienen sentido si están integrados en el compromiso cultural de un programa político.

Este planteamiento introduce a la mesa hacia el tema de la relación de los políticos y los organizadores de festivales, así como a sus respectivas atribuciones y responsabilidades. Sobre este punto, Ramón Herrero, concejal de cultura del Ayuntamiento de Madrid, explica que el consistorio madrileño ha realizado un importante esfuerzo por tener una política cultural global dentro de un presupuesto muy limitado y pone como ejemplo los apoyos al Teatro Español, el Centro Cultural de la Villa y el apoyo a grupos como el de la Escuela de Arte Dramático. Respecto a los presupuestos, José Sanchís critica “la desproporción entre las cantidades gastadas en festivales y las que se dedican, después, al mantenimiento continuo de la actividad teatral.”

Una vez clarificadas las ideas sobre la política cultural y la necesidad de que se continúe a las actividades teatrales, la discusión deriva hacia la incidencia social y artística de los festivales. Ramón Herrero, destaca la importancia de ser autocríticos y recuerda que a pesar de que el dinero no falta, los festivales en España han perdido su dinámica y están prácticamente muertos. Esta idea plantea un nuevo tema que es la

importancia de que exista un vínculo entre los festivales internacionales que facilita la circulación de espectáculos al exterior y viceversa. Al respecto, la mesa parece mostrar unánime en la necesidad de crear mecanismos para que se produzcan intercambios concretos de espectáculos. Algo que según, Ramón Herrero, “la Administración tiene el deber de intentarlo, con medidas concretas.”

La discusión entonces giró hacia la preocupante desconexión que se ha producido entre los festivales y la prensa debida, en buena medida, a la propia periodicidad de los espectáculos. José Monleón destaca que pese a que los medios le prestan mayor atención a los festivales también “se suele generar un clima de reticencia continua que malversa la relación del festival con el público”

Para cerrar el debate sobre los festivales, impera la idea de que los festivales necesitan un tiempo de consolidación para observar a lo largo de sus ediciones, cuál es su trayectoria para en definitiva, como dice Miguel Bayón “darle un significado lógico, orgánico”

- Estudio Analítico.

La creciente popularidad de los festivales de teatro en la década de los 80 justificaba la necesidad de un debate académico para poder valorar su relevancia y el apoyo político. Como aspectos positivos de los festivales del debate cabe destacar las ideas sobre la descentralización de la cultura fuera de las dos grandes ciudades españolas y la contribución a la cultura popular sacando el teatro a las calles. Por el contrario, también surgen algunos importantes aspectos negativos que ponen en cuestión a los festivales. Entre ellos destaca la excesiva politización, que a su vez provoca una sobreabundancia de festivales que acaban por no tener sentido. A los ponentes además les preocupa el excesivo elitismo de algunos festivales, la falta de continuidad en la actividad teatral tras estos eventos, la preocupante desconexión con los medios de comunicación y la falta de mecanismos que permitan lograr un intercambio de espectáculos a nivel internacional.

Separata nº 5 “Debate sobre la Enseñanza Teatral”.

El 12 de septiembre de 1987, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Revista *Primer Acto* plantea dentro de “los grandes temas del Teatro Español” un debate que se celebrará en una única sesión, sobre la Enseñanza Teatral, y que se publicará en dos separatas, por la densidad del tema tratado que prolonga mucho más la reunión del resto de los encuentros. En esta, la primera, publicada con el número 220 de la revista, se define la importancia de un tema que tiene que ver tan directamente con todos los integrantes del mundo teatral.

- Participantes.

Como en el resto de las separatas, José Monleón, director de *Primer Acto*, modera y dirige la discusión. En este caso, además, participa como profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, uniéndose por parte del Círculo de Bellas Artes, uno de sus vocales, Jesús Campos, también profesor teatral. Solo José Manuel Pérez Aguilar, coordinador teatral y ex director del Departamento Dramático del INAEM y los actores, Ana Marzoa y Carlos Larrañaga, no concurren a la mesa redonda como formadores.

Por su parte, Arnold Taraborrelli, coreógrafo; José Carlos Plaza, director de escena y profesor de interpretación y dirección en el Laboratorio de William Layton; los autores, Alberto Miralles, profesor de interpretación en el Taller de Artes Imaginarias, de Madrid y Jaume Melendres, director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto de Teatro de Barcelona, ofrecen sus conocimientos sobre la formación en el teatro. Para completar este elenco de especialistas, añadiremos a los dos directores de escena y también profesores, Antonio Malonda, cuya labor docente se ha centrado fundamentalmente en escuelas municipales y Carlos Gandolfo, profesor y director en Buenos Aires, en su propia Escuela de interpretación. Por último, participan el colaborador habitual de *Primer Acto*, Ricardo Domenech, a su vez profesor y director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y la psicoanalista y también formadora teatral, Ángela Baiacoa.

- Sinopsis.

Comienza el encuentro con Ángela Baiacoa indicando que la formación del actor tiene que ver con el inconsciente y con el psicoanálisis. Y como influye esto en su “encuentro con el hecho artístico”. José Carlos Plaza, resalta como puntos fundamentales “la exaltación de la ausencia de formación del actor... Conclusión: la gente no va al teatro porque... los espectáculos que se ofrecen son mentira” Y amplía esta falta de conciencia a otros elementos de la representación teatral. Alberto Miralles, sin embargo, discrepa, atribuyendo la falta de formación a los actores antiguos que se han formado en las Compañías y lamentando que pueda que las enseñanzas, ahora que son necesarias, no estén bien reguladas.

José Monleón apunta que quizá se deba esa falta de interés por la formación a una incultura teatral, idea que más tarde corroborará y ampliará Ricardo Domenech a todas las expresiones artísticas, como que “cualquier cosa puede servir, y lo verdaderamente triste y alarmante es que ocurre así. No hay exigencia de calidad.”

Llegando al hecho indiscutible de la importancia de la formación del actor, se plantea otro problema y, como apunta Alberto Miralles, “es verdad que muchos actores prefieren un cursillo de quince días con alguien importante para que los vea... Entonces sucede algo terrible: el profesor sabe que el actor tiene un interés distinto al de aprender”

La situación en otras zonas españolas, que no sea Madrid, es diferente para Antonio Molonda y Jaume Melendres, produciéndose precisamente, el fenómeno contrario.

La importancia de la consideración social apuntada en el principio del debate sirve para centrar uno de los temas fundamentales:

“De ahí una de las razones por las que se lucha desde la Escuela de Arte Dramático por la conversión de los estudios teatrales en estudios universitarios –apunta Ricardo Domenech- (...) la dignificación de los estudios teatrales tiene que pasar necesariamente por conferir a estos últimos el mayor rango académico”.

Para el Director de la Escuela de Arte Dramático, una buena formación es responsabilidad común de centros oficiales y privados. Y también señala, lo que significa otro punto importante, la relación teatro-

sociedad y lo que constituye el tremendo paro que asola al mundo de los profesionales teatrales.

La definición del resultado de la propia formación del actor, si éste va a ser eficaz y comercial o el teatro debe dirigirse hacia objetivo de experimentación, que han representado siempre las líneas de vanguardia de aficionados y teatro independiente nos daría también el planteamiento de dicha formación. Y, Alberto Miralles, apunta esa pérdida del aliento de investigación que también debe tener la aventura de la enseñanza como un tema para ser tratado más adelante.

Ana Marzoa, actriz formada en Buenos Aires, interviene por primera vez defendiendo la estatalización de los estudios teatrales, gracias a la que pudo formarse. Puntualizando en la importancia de la formación, Ángela Bacaicoa introduce un punto importante: “Todos estamos de acuerdo en que el actor debe formarse y que esta formación debe ser rigurosa (...) Ahora bien, no basta con que un actor esté muy formado técnicamente. Todas las técnicas posibles, a la hora de una realización artística, tienen que hacerse invisibles”

La relación entre la sociedad y la formación teatral, vuelve a traerla a colación José Monleón al reflexionar sobre la falta de cuidado y consideración que la actividad teatral ha tenido en España, donde ni autores ni periodistas, que carecían de formación teatral, ni la finalidad de la obra, etcétera, que se correspondían con la falta de interés por la formación teatral. Sobre la estatalización, también apuntada anteriormente, defiende la Escuela Oficial, frente a las privadas por su apertura a diversos procedimientos, mejor profesorado en materias distintas a la interpretación que afectan a esta. “Resumiendo, -concluye- pienso que la enseñanza privada tendrá ese sentido de investigación, de indagación, en una dirección determinada, frente al carácter más amplio y diversificado de la escuela pública”.

Jesús Campos retoma la idea lanzada por Ángela Baicoa sobre el hecho de que no es suficiente el dominio de la técnica. “El alumno no es alguien a quien llenar sólo de información –intenta concretar Arnold Taraborrelli acerca de la orientación de una decisión tan difícil como ser actor- También es obligación del profesor avisar a los alumnos que no

valen.” Sin embargo, el profesor de interpretación y dirección del Laboratorio William Layton, José Carlos Plaza, mantiene una posición contraria. Para él, existen genios, alguno, pero las demás personas pueden aprender a ser actores, como ocurre en otras profesiones y son necesarios porque en el teatro hay “todo un mundo de pequeños personajes al alcance de cualquier actor que posea una técnica” Defiende entonces Alberto Miralles, autor y profesor de interpretación, un línea en la discusión en la que, a pesar de que en seguida se percibe quienes son válidos como personas y futuros actores y quienes no, “No creo que se deba ser tan riguroso como para trabajar sólo con los que realmente valen. De ser así, desaparecerían la mayoría de las escuelas.”

El problema de si es suficiente o no con la adquisición de la técnica se convierte en uno más importantes del debate y que genera mayor controversia. José Carlos Plaza, discrepa preguntándose para qué sirve la técnica y planteando que las dificultades se pueden solucionar y respondiendo con una pregunta a José Monleón que cualquiera sí puede ser actor. Ángela Bacaicoa se muestra cauta sobre cómo pueden averiguar los profesores un posible talento de un futuro actor. En respuesta, José Carlos Plaza, contesta que en su Laboratorio no se desestima a nadie, salvo algún caso de problemas físicos que derivan a otros centros, por lo que la selección, necesaria, se hace de forma aleatoria. Carlos Gandolfo, presenta en su Escuela de Interpretación su forma de selección a través de largas entrevistas.

La falta de actores en La época en se publica esta separata para una determinada edad, la plantea el Carlos Larrañaga, actor proveniente de familia de actores que subió al escenario con 12 años y que ha comprendido después la necesidad de la formación, pero no la ha necesitado por haberse formado en los escenarios.

La tarea de la selección de los alumnos vuelve a llevar la controversia a la diferenciación entre la escuela pública y la privada. Jaume Melendres explica que no puede, como Gandolfo, resolver el problema seleccionando a los alumnos con los que quiere trabajar, siendo además imprescindible hacer la selección. El dinero con el que cuenta una Escuela Pública es “dinero de todos, y hay que administrarlo con un cierto rigor o racionalidad.”

Ricardo Domenech, considera que “es la obligación de los centros públicos: formar buenos profesionales”. Y añade, que aunque él no sea profesor de interpretación, sí ha participado en diversos exámenes de ingreso y “vemos rápidamente, en muchos casos, quién tiene real y efectivamente una capacidad de comunicación, de expresión... y quién no la tiene, ya sea por inhibición, nerviosismo, bloqueos. Esto último le obligaría no a ingresar en una Escuela oficial sino a pasar primero por otro tipo de aprendizaje previo”.

José Monleón plantea de nuevo la forma de seleccionar a los alumnos de las Escuelas y aprovecha para matizar que las Escuelas Oficiales son para “la formación y nivel de los actores profesionales españoles”. “En resumen: opino que la persona que quiera ir a una escuela pública, asumir el teatro como una profesión, integrarse en la sociedad como actor, tiene que tener una capacidad artística y responder a los complejos compromisos de su oficio”

Para finalizar esta primera separata dedicada a la Formación teatral, se incluyen los Planes de Estudio de algunas Escuelas de Arte Dramático, a modo de muestra, tales como las Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, Instituto del Teatro de Sevilla, Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de la Comunidad Valenciana o la Escuela de Arte Dramático y Danza de Euszkadi.

- Estudio Analítico.

La importancia de la formación para el desempeño de la actividad teatral es ampliamente discutida en este encuentro celebrado en septiembre de 1987. Frente a una generación de actores formados en las propias Compañías, gracias a su actuación, se plantea la necesidad de formarse para actuar. La discusión sobre si cualquiera puede actuar adquiriendo una técnica o es necesaria una cierta formación personal previa y un valor determinado, constituye una de los principales centros del debate. También la forma de seleccionar a los alumnos y la valoración de las escuelas públicas y privadas y la estructuración de la enseñanza. En lo que todos están de acuerdo es en que la formación es necesaria.

Separata nº 6 “Debate sobre la Enseñanza Teatral (2)”.

El debate sobre la enseñanza teatral, dada la importancia y la entidad de las personas reunidas en el Círculo de Bellas Artes el 12 de septiembre de 1987, fue más largo de lo previsto. En el inicio de esta segunda separata sobre este tema, publicada con el número 221 de Primer Acto, se explica la decisión de publicar dos separatas, respetando la integridad del contenido y no resumir la transcripción en un solo ejemplar.

- Participantes.

Los miembros del encuentro, los mismos que aparecen en la separata nº 1 dedicada a la enseñanza teatral, son José Monleón, director de *Primer Acto* y profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, de la que es director Ricardo Domenech; Arnold Taraborrelli, coreógrafo; Ana Marzoa, y Carlos Larrañaga, actores; Jesús Campos, vocal del Círculo de Bellas Artes y profesor teatral; Ángela Baiacoa, psicoanalista y también formadora teatral; José Manuel Pérez Aguilar, ex director del Departamento Dramático del INAEM y profesores representativos de diferentes centros teatrales como José Carlos Plaza, director de escena y profesor de interpretación y dirección en el Laboratorio de William Layton; Alberto Miralles, profesor de interpretación en el Taller de Artes Imaginarias de Madrid y autor y Jaume Melendres, director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto de Teatro de Barcelona. Además cuenta este debate con dos directores de escena y también profesores, como son Antonio Malonda, cuya labor docente se ha centrado fundamentalmente en escuelas municipales y Carlos Gandolfo, profesor y director en Buenos Aires de su propia Escuela de interpretación.

- Sinopsis.

Comienza José Monleón introduciendo un punto importante sobre en la formación del actor: la relación teoría-práctica, abordándolo desde dos puntos de vista, el exceso de una o de la otra en dicha formación y, por otro, la relación que tendrá en su práctica profesional posteriormente. Ana Marzoa, matiza, la importancia de que práctica y teoría están interconectadas en el actor: “entiendo la formación a un nivel integral y, para mí, es un matrimonio constante de teoría y práctica”. El hecho de como un profesor percibe rápidamente la dirección de su alumno hacia una

u otra, le parece a Alberto Miralles, una buena ocasión de orientar a los alumnos hacia sus verdaderas posibilidades, quizás un futuro como director o ensayista.

Ana Marzoa lamenta la incultura que ha encontrado en el sector de los actores desde su comienzos, ante lo que José Monleón añade que

“El hecho de que el nivel de lectura, de conocimiento, de atención a lo que ocurre en el mundo, haya sido tradicionalmente en el teatro algo propio de directores, dramaturgos, autores, etc... frente a un actor más interesado por su vida personal, más limitado al ejercicio puntual de su oficio, no debe perpetuarse”.

Y afirma categóricamente que el actor debe estar “al mismo nivel intelectual que el resto de los creadores del hecho teatral”. Ricardo Domenech, hace notar que muchos actores tienen dificultades de comprensión de los textos. A lo que Carlos Gandolfo interviene cargado de preguntas y pidiendo que busquen la respuesta sobre por qué le ocurre esto al actor, porque considera que se está “fustigando demasiado al actor o al joven estudiante, criticando todas sus carencias, pero sin preguntarnos por el origen de ellas”

Discurre el debate, a partir de aquí, sobre la influencia de la realidad social y la esencia humana en el actor y en su formación. Dos posturas representadas fundamentalmente por José Monleón y Carlos Gandolfo respectivamente y que José Manuel Pérez Aguilar sintetiza: “A mí me parece que Carlos mantiene una postura bastante esencialista sobre la persona, mientras Monleón habla más bien del comportamiento y conformación sociales. (...)”, para volver, siguiendo con la intervención de Pérez Aguilar a que “el equilibrio dialéctico entre teoría y práctica es fundamental”. Jaume Melendres puntualiza atribuyendo el calificativo de “términos confusos” a las cuestiones sobre la teoría y la práctica, tras el inicio del moderador de una cuestión, “toda esta discusión descansa sobre la base de qué entendemos por ser actor (...) ¿cuál es la finalidad última del aprendizaje? ¿qué se aprende a ser?”, concreta el director de *Primer Acto*. A lo que responde Jaume Melendres afirmando que durante mucho tiempo ha existido un desprecio de la teoría en la formación del actor, cuando “no hay práctica sin teoría”, aunque advierte de la mala teoría, de la que hay que cuidarse. De acuerdo con el planteamiento de Jaume Melendres,

Antonio Malonda, resalta además el cambio en la posición del actor, de ser el rey de la escena a ser arrebatado de ese puesto.

Después de terminar de tratar acerca de teoría, práctica y pseudo-teoría, José Monleón propone retomar la formulación de Ángela Baccicoa en la primera parte del debate, sobre lo que se entiende por formación. Ángela inicia la intervención planteando la diferenciación entre información y cultura, que termina en el proceso de relación teoría-práctica: “sin concepto no hay actuación posible. La teoría, digamos, tiene que ver con el concepto mismo y, la práctica, con su puesta en juego”

Aparece entonces la figura de otro sujeto en el acto teatral, el director de escena, que aparece históricamente cuando el autor se distancia del equipo de trabajo y surge la necesidad de su presencia de alguien que ocupe su lugar en la preparación de la escena. Jesús Campos propone la desaparición del director, proposición ante la que José Monleón expresa su total disconformidad y propone que en lugar de recuperar antiguos territorios, se le “de a cada uno su papel en ese engranaje de imaginario que es el teatro”.

Centrado en cómo se enseña en España, Alberto Miralles muestra la prevalencia del Método en el aprendizaje situando a los que lo han estudiado en “la mayoría de los que están dirigiendo los destinos del teatro de este país. Son precisamente, los que han estudiado, aprendido, propagado el método Stanislavski los que ahora están en el poder (...) ese método es el que ha destruido la posibilidad de evolución del teatro en este país”, afirma.

En ese análisis de cómo se forma en las escuelas, Jesús Campos, plantea la diferencia entre para lo que se forma en las escuelas “actores perfectamente preparados para hacer un teatro que no se hace”, mientras los actores que se formaban en los escenarios (“sistema del meritoriaje”) se forman en teatro y luego ejercían haciendo el teatro que se hacía. Para Ricardo Domenech, aquí “nos movemos con unos sistemas de enseñanza, fuera y dentro de la Universidad, obsoletos y anacrónicos” cuando en EEUU, por ejemplo, la Universidad es capaz de absorber rápidamente cualquier tipo de especialización nueva.” Jaume Melendres comparte su experiencia en el Instituto de Teatro de Barcelona. En su caso no resultó

por razones administrativas y financieras, aunque han creado dos salas que se ofrecen como salas alternativas en los que se muestran trabajos que no serían posibles en otros teatros. Alberto Miralles, al contar una experiencia en su Taller de Artes Imaginarias, hace hincapié en que:

“si en las Escuelas vivimos la necesidad de que los post-graduados terminen sus estudios integrados en una compañía o montando un espectáculo, es porque algo no funciona. Esa no es la misión de una escuela. Su función es formar alumnos para que se integren en las compañías que ya están funcionando.”

Jesús Campos considera que no se debe delimitar la formación permanente a los post-graduados, sino que un actor siempre debe estar formándose y por eso en el Círculo de Bellas Artes se ofrece la posibilidad de un espacio donde ejercitar la práctica teatral.

Quedan dos temas por tratar dentro del debate de los propuestos en un principio, según explica José Monleón: la circunscripción de la formación del actor a variaciones sobre el Método de Stalishnavski y la formación de otras parcelas teatrales como dirección, escenografía, luminotecnia, etcétera.

Sobre el primer punto, los ponentes están de acuerdo en que sería tema para otro debate completo, a pesar de lo cual Monleón les insiste en que den una opinión al respecto. Ángela Baccaicoa propone que cada persona interprete el método según su propia relación con él. Pero Monleón insiste en que no es esa la cuestión. La importancia de Stanislavski como referente fundamental es, Ricardo Domenech, incuestionable, ya que es el único con un sentido “totalizador de un método”. Antonio Malonda, se declara autodidacta y como tal confiesa “haber jugado con el Método en la medida en que me ha servido. Lo mismo he hecho con otras propuestas”. Es a Stalishnavski, según Carlos Gandolfo hay quien hay que estudiar, ya que él vivió en una investigación constante, “Stanislavski estaba abierto a todo conocimiento, a la vida al ser humano... Este es su sistema.” En contraposición a este monopolio stalishnavskiano, José Monleón introduce la aportación de Bertold Bercht, que “a través de su basto trabajo teórico, formuló una serie de conceptos sobre el actor épico y sus técnicas de actuación sin caer, en la tentación de metodizarlas” Y también considera

que la aportación de Artaud es innegable, que sin dejar ningún método abrió muchos caminos.

Sobre el último punto sugerido, el encuentro pasa rápidamente sobre técnicos, escenógrafos, directores y autor, dedicándole mayor atención a los técnicos. Sobre estos, se reconoce la calidad de los técnicos actuales, pero la falta de formación para la generación que venga a continuación. José Monleón le pide a José Manuel Pérez Aguilar, como director del Departamento Dramático del INAEM la labor del Ministerio de Cultura. Pérez Aguilar contesta que efectivamente en el terreno de los técnicos hay un gran vacío: “y hemos dicho que en España hoy tenemos buenos técnicos, pero también estamos todos de acuerdo en que no parece haber relevo que continúe su labor”. Y anuncia un programa al respecto del Ministerio de Trabajo, con el Departamento Dramático de INAEM y en algunos casos, con entidades como el Teatro Español de cursos prácticos relacionados con estas especialidades, y también cursos de producción y gestión.

A todo ello, añaden, Jaume Melendres una especialidad prevista en el Insituto de Teatro, de escenografía, como carrera de tres años. Existiendo ya la especialidad de dirección, estructurada también como carrera de tres años. En la Escuela de Arte Dramático de Madrid, Ricardo Domenech confirma que existe un curso monográfico de dirección, si bien todavía no se establecido la especialidad de escenografía, aunque está previsto en breve. Tampoco existe la formación técnica. Aunque Domenech propone que este tipo de enseñanza quizá debería ir articulada entre la Escuela y la enseñanza profesional, a la vez que conectada con los teatros.

Por último y para finalizar la enseñanza teatral que se ha debatido en el Círculo de Bellas Artes, apenas se apunta la formación del autor. Tan solo Jesús Campos es requerido para opinar sobre la formación de los autores, ya que José Monleón le pregunta sobre su experiencia en cursos y talleres específicos a lo que el autor contesta categóricamente es que “esto de la escritura se trata de algo interior, de una aventura en solitario.” Llegando incluso al ser tajante contestando con un “No” a la pregunta de si ese tipo de seminarios son convenientes.

Siguiendo la relación de los Planes de Estudios de las Escuelas de Arte Dramático iniciado en la anterior separata, se nombran los del Instituto del Teatro de Asturias (Gijón), Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de la Palma (Canarias) y Escuela Provincial de Teatro (Valladolid).

- Estudio Analítico.

En esta segunda parte sobre la enseñanza teatral se trata la interrelación entre la teoría y la práctica en la formación del actor, ya que es necesario el conocimiento integral para el actor. Se presentan algunas dificultades de los actores con la comprensión de los textos, siendo necesaria también una formación personal e intelectual y no solo actoral para el trabajo teatral. Sobre cómo se forman los actores parece haber diferencias entre los que consideran fundamental el Método Stalishnavski y los que consideran que hay otras formas de acercarse a la actuación y que el Método se ha impuesto demasiado. En dos separatas, apenas se dedica una pequeña parte al final de la segunda a la formación del resto de los integrantes teatrales, autores, directores, técnicos Si bien por parte de la Administración se proponen buenas intenciones al respecto.

Separata nº 7 “Debate sobre la Crítica Teatral”.

En su sexta separata, la número 222 dedicada por la revista *Primer Acto* al tema de La Crítica Teatral y que se celebra en el Círculo de Bellas Artes el 22 de febrero de 1988, se recoge una temática cargada de actualidad por la trifulca generada a finales de 1987 en Barcelona entre el director de teatro José María Flotats y el crítico teatral Joan de Sagarra, a la que posteriormente se unieron de uno y otro bando personajes del teatro de la talla de Albert Boadella, Adolfo Marsillach, Gonzalo Pérez de Oleguer o Joan Antón Benach, entre otros muchos. Las escaramuzas dialécticas saltaron a los periódicos, generando una serie de documentos recopilados por la revista *El Público* en su número 52. Así esta discusión pasó de un mero enfrentamiento entre dos personajes a un serio enfrentamiento que fue recogido de lleno por los medios de comunicación. *Primer Acto*, que ya lo tenía previsto en el origen de su colaboración con el Círculo de Bellas Artes lo recoge de inmediato para incorporarlo a sus mesas de debate.

- Participantes.

En un debate tan complejo y tan antiguo, no podían dejar de intervenir autores y directores de escena. En este caso, los primeros representados por Jesús Campos, quien además es vocal del Círculo de Bellas Artes, donde se celebra el debate, y Sebastián Junyent. Guillermo Heras, responsable del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Gerardo Malla y Miguel Narros, en ese momento director del Teatro Español, representan a los directores de escena.

Como críticos teatrales contará con las intervenciones de los críticos teatrales, Enrique Centeno, miembro del Teatro Clásico Nacional, Lorenzo López Sancho, crítico teatral en *Diario 16* y del propio José Monleón, que en este caso además de como director de *Primer Acto*, interviene como crítico teatral en *Diario 16*.

Por último, también como parte imprescindible para analizar y debatir sobre la Crítica Teatral, Gemma Cuervo, actriz y Juan José Seoane, productor, participan en un debate sobre un tema que en este momento ha pasado de escucharse “en tertulias, bares y conversaciones privadas (...) a

instalarse cara al público en los medios de comunicación”, según nos introduce Domingo Ynduráin, filólogo y docente al iniciar con su comentario la mesa redonda.

- Sinopsis.

El debate lo inicia Domingo Ynduráin, con la reflexión sobre la crítica teatral, señalando cómo se utilizan los argumentos particulares en este debate y la falta de racionalidad por parte del artista, pero también por parte de la crítica.

Lo primero que se plantea en el debate es si la crítica y el teatro son realidades separadas. En este punto José Monleón plantea: “existe, pues, una ambigüedad en la visión del crítico, en tanto que, unos, exigen que mantenga cierta distancia de la creación del hecho teatral, mientras, otros, lo quisieran más integrado a esos procesos”. Enrique Centeno plantea la incomprensión de autores, directores y actores, ante una crítica con “actitud de colaboración

La necesidad de encontrar un “territorio común”, es el planteamiento de Guillermo Heras, que apunta que la existencia de la “crítica teatral es la única forma de conseguir la evolución de la propia práctica teatral” Y va más allá, definiendo que el concepto de crítica, es fundamentalmente, “análisis, reflexión”. Se denuncia también en este apartado una tradición de crítica basada en el análisis de texto literario y no del espectáculo, punto en el que José Monleón sitúa la persistencia de “un enfrentamiento ideológico entre quienes ven el teatro como literatura dramática y quienes defienden-defendemos-la especificidad del arte teatral”.

Y dentro de la crítica, ante el eterno dilema de la objetividad y subjetividad, Lorenzo López Sancho señala que “El crítico, por mucho que trate de objetivar su juicio y de ser lo menos personal posible, aporta su circunstancia y su personalidad, su cultura, su información, sus criterios estéticos. No puede ser de otra manera”. José Monleón propone, tras la exposición de Lorenzo López Sancho de su concepto de crítica, que el resto de los participantes aporten la suya.

Gemma Cuervo, sin dar una definición, ni acercarse al concepto de crítica, plantea que ésta “necesariamente, tendría que integrarse en el

espectáculo”, ya que propone que la crítica forme parte del espectáculo y conozca el proceso creador para después expresar su criterio. Posición de la que discrepará Lorenzo López Sancho, que puntualiza que “el crítico debe estar fuera de la responsabilidad de la autoría”. Gemma, señala, también, su desconfianza de la posición objetiva del crítico y lamenta el aumento de la complejidad en el trabajo del actor. Definiendo el trabajo del crítico, el director de escena, Miguel Narros, sugiere que “El crítico, según su orientación específica, ha de saber para qué público escribe y qué público es el que intenta acercar al teatro”. En este momento del debate, intercede el director de escena Guillermo Heras para advertir que la polémica no se produzca en el debate por una anécdota como había ocurrido en la polémica que estalló en Barcelona y se desmarca de gran parte de lo manifestado por Lorenzo López Sancho, afirmando que cree “en el crítico contemporáneo que se compromete con la realidad teatral de su tiempo, con la realidad de su teatro”. Plantea la existencia de titulares de críticas que no son lícitos ni tienen que ver con la crítica y afectan negativamente a los espectáculos. Y señala diez actitudes de la crítica que eliminaría: el desconocimiento de la práctica escénica, el desconocimiento del sistema de producción del espectáculo criticado, entre otros.

Interviene por primera vez el crítico Enrique Centeno, negando el enfrentamiento entre las partes implicadas en el teatro: crítico, actor, director y matizando su visión de cuál ha de ser la obligación del crítico: “informar y no la de juzgar (...), al crítico no debe importarle que el espectador comparta o no su opinión, pero sí debe darle la necesaria información para que éste, al leerla, sepa anticipadamente si le va a interesar o no.” También participa en el debate por primera vez, Sebastián Junyent, quien reclama la crítica anterior al estreno para mejorar el montaje. A este respecto, Jesús Campos, incide que como autor no puede aportar gran cosa, pues “como creador, creo que mi obligación es mantenerme al margen, y seguir actuando según mi necesidad”, si bien en otros aspectos como la producción, dirección de sala, etcétera piensa que muchas veces las críticas responden a razones que no se corresponden con la calidad del trabajo.

A continuación, Miguel Narros introduce, comentando sobre las críticas a su montaje de “La malquerida” de Benavente, en el Teatro

Español, el tema de la crítica e ideología, que presenta José Monleón. Lo aborda el director de *Primer Acto*, basándose en los siguientes puntos: eliminar la idea de que toda crítica ha de ser objetiva; la relación crítico-creador, en la que el crítico contribuya a que el autor no se encierre en sí mismo y, por último, estos aspectos le llevan a comentar sus crítica del montaje de “La malquerida”, al explicar su mala crítica, que defiende que no es “confusa” como ha señalado Miguel Narros, sino que corresponde con “dos interpretaciones de la historia social española que se traducen, con toda lógica, en una oposición entre el “sentido” que da el autor a la obra y mi crítica”. Para justificar su postura, José Monleón expone una experiencia personal de su infancia que le ha llevado a su valoración del texto de Benavente.

Para delimitar las relaciones entre políticos, creadores y críticos, Miguel Narros le pide a Guillermo Heras, que narrare su experiencia en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, resaltando éste que el espectador “no tiene su propio imaginario, su propia postura”, por lo que la acumulación de las malas críticas les influye mucho más. “Lo ideal es que vaya al teatro sabiendo (...) y, después de ver la función, sea el espectador el que saque sus propias conclusiones”

Tras analizar la situación de la producción del teatro en España, donde Gerardo Malla hace hincapié en las dificultades adicionales con las que cuenta la producción teatral, se pregunta por qué a veces los críticos no responden a su formación y capacidad de análisis en sus críticas, José Monleón puntualiza que esto no es del todo cierto para todos los tipos de espectáculos y redunda sobre el sistema de producción y el tema de “La Malquerida”. Gemma Cuervo, introduciendo el tema de El actor y la crítica, insiste en que “constituimos la parte más desvalida, más impotente, ante la crítica”. Opinión que ratifica Gerardo Malla, en su doble condición de actor y director, ya que “el actor es el que tiene que salir todos los días” La relación de los integrantes del hecho teatral finaliza con la queja de Juan José Seoane sobre el esfuerzo y el trabajo del productor que ignoran crítica y también el resto de los profesionales del teatro, algo que, sin embargo no ocurre en el cine.

Defendiendo la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, José Monleón justifica la necesidad

de que la crítica permita la renovación teatral, dejando de apoyar sistemáticamente lo tradicional y comenzando a aceptar la vanguardia.

El debate finaliza con un aspecto fundamental, una reflexión, ya apuntada al principio por los integrantes de la reunión, sobre la desproporción entre “la atención que presta la crítica a la literatura dramática de un espectáculo y la que presta al espectáculo mismo (...) nuestra cultura literaria ha sido siempre superior a nuestra cultura teatral”

- Estudio Analítico.

El encuentro sobre la crítica teatral cuenta con la representación de críticos, autores, directores y actores. En este debate, tan importante para los espectáculos teatrales, se aborda, por un lado, si el crítico debe mantenerse a distancia o integrado en los procesos teatrales y, por otro, la eterna discusión sobre si existe la objetividad o no. Y también se plantea la función de la crítica y lo que no debe ser. La importancia de la opinión que el crítico de al espectador es mayor tanto en cuanto éste no tiene su propio criterio y no conoce la obra, dejándose guiar por el crítico para acudir o no a la representación. El conveniente equilibrio entre críticos, creadores y directores es necesario y debe buscarse ese equilibrio en todo momento.

Separata nº 8 “Debate sobre Teatro y Autonomías”.

El debate “Teatro y Autonomías” ocupa la separata número 223 de la revista *Primer Acto*, incluido dentro del ciclo “Los grandes temas del teatro español”. En él se recogen los comentarios y opiniones de los invitados a la sesión celebrada el 21 de marzo de 1988 en el madrileño Círculo de Bellas Artes. En este debate no se trata de establecer el estado del teatro en las distintas Comunidades autónomas, sino el de discutir acerca de lo que ha significado en la vida teatral española el desarrollo de las Autonomías.

- Participantes.

A la mesas de debate asistieron los actores Mari Paz Ballesteros y Rafael Álvarez, así como el autor Jesús Campos, vocal de teatro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes. También intervinieron Jordi Maluquer, director general de Música, Teatro y Danza del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, José Manuel López gerente del Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Pedro Navarro, director general de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Santiago Paredes, director de escena y empresario del Teatro Infanta Isabel, de Madrid, y José Luis Sánchez Mata, director general de Acción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Como era habitual en las mesas de debate del ciclo, el coloquio estuvo moderado por José Monleón, director de la revista *Primer Acto*.

- Sinopsis.

Para comenzar el encuentro, ante la imposibilidad de plantearse el tema de forma general, José Monleón fija los objetivos en la política teatral de Madrid, Cataluña, Andalucía y Extremadura, representadas en este debate. Dicha política se encuentra influida por la nueva configuración estatal y enfrentada a otros modelos como el centralismo, el federalismo o incluso la propia ruptura del Estado.

El primero en tomar la palabra es José Manuel López, de la Comunidad de Madrid, para explicar el proceso por el cual Madrid se ha convertido en Comunidad autónoma y que el objetivo de la misma es convertirse en una comunidad de servicios, dejando a un lado otro tipo de

reivindicaciones de protagonismo o de diferenciación frente al Estado. Palabras que conducen el debate hacia la diferenciación entre comunidades de servicio o comunidades históricas. Pedro Navarro, de la Junta de Andalucía, interviene matizando que las autonomías hay que analizarlas desde una doble vertiente; una la de la gestión y otra que atiende a la integración del proceso autonómico. Con todo, afirma, de momento “apenas hemos avanzado en el proceso de descentralización”. Por su parte, José Luis Sánchez, director general de Acción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, destaca que la peculiaridad de su Comunidad es la ausencia de un centro urbano dominante. A ello se une además la sensación de que existen dos administraciones paralelas, por un lado la Diputación, que al contrario que en Madrid sigue presente, y por otro lado la Junta. Sin olvidar claro está el sentimiento propio que también aglutina, aunque no tan profundo como en otras comunidades. En este sentido, Pedro Navarro recalca la peculiaridad del caso andaluz, que siendo una de las Comunidades históricas, “el sentimiento autonómico no se manifiesta en un primer momento.”

Estos argumentos son retomados por José Monleón para dirigir el debate hacia un camino más político destacando que “el radicalismo nacionalista de años atrás supuso en cada Comunidad un gran empeoramiento cultural y una triste dosis de dogmatismo.” Pedro Navarro, matiza estas palabras, recordando que ahora prevalece un criterio de moderación. La actriz Mari Paz Ballesteros, sin embargo, se muestra preocupada por el rechazo de los espectáculos madrileños en Barcelona, que teme se deban a razones más políticas que estéticas. José Manuel López echa leña al fuego asegurando que muchos de los actores que trabajan en Madrid se han quejado de las dificultades de ejercer en Cataluña –apenas hay espectáculos que no sean en catalán– y, sin embargo, en otras ciudades como Madrid se acepta con absoluta normalidad la llegada de espectáculos catalanes. Cuestión sobre la cual profundiza Mari Paz Ballesteros, haciendo una velada crítica al nacionalismo, al afirmar “que es inquietante ver que hay mundos cerrados y que, cada vez se cierran más. Supongo que en este problema entran a formar parte un tipo de razones que están al margen de lo artístico o lo creativo.”

Santiago Paredes, hace entonces un breve inciso, y vuelve a retomar el aspecto cultural diferenciador entre Comunidades poniendo como ejemplo que mientras en Madrid los grupos independientes prácticamente han desaparecido, Cataluña sigue aun nutriéndose de ellos. Un enfoque del que difiere en parte José Manuel López, matizando las diferencias entre ambas comunidades desde el punto de vista de la producción teatral, por el que Madrid ha apostado más por los teatros nacionales y municipales frente al teatro independiente, que se ha acabado integrando. Una causa de ello, explica, “es la necesidad de atender prioritariamente a unos y otros sectores.”

A partir de aquí se incorporó al debate Jordi Maluquer, director general de Música, Teatro y Danza del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, al que José Monleón le da la bienvenida y le pide su opinión sobre la significación de Cataluña en el cuadro de las Autonomías españolas. A lo cual, Jordi Maluquer responde que como primera característica diferenciadora es la lengua propia, que como tal supone una cultura.

También comenta la peculiaridad teatral que les viene de muy lejos, y que ahora más apoyada por la administración, explica la gran cantidad de actores y gente de teatro que ha producido Cataluña. Volviendo al tema planteado anteriormente por Mari Paz, afirma que no tiene la sensación de que exista una crispación en Cataluña respecto al teatro producido en otras Autonomías. Una opinión que no convence a José Monleón, que afirma sí haber observado, durante su estancia en Barcelona, un clima de tensión. A lo cual, Jordi Maluquer, asegura no creer que “en Barcelona exista un recelo sistemático frente al teatro que se produce en Madrid.” Y justifica este argumento tanto en la peculiaridad de la lengua como en la existencia de pocas salas y cada vez más especializadas y cuya programación, afirma, es completamente libre. Un argumentario que es discutido por la mayoría de la mesa, especialmente por Mari Paz Ballesteros que afirma que “lo triste es que hablando de arte, aparezcan las fronteras.”

Momento que José Monleón aprovecha para reubicar de nuevo el debate hacia temas algo más políticos y plantea a la mesa su visión de cómo se organizaba antes la vida teatral española en comparación a 1988. Pedro Navarro recoge el testigo, afirmando que la simple descentralización

ha obligado a las Comunidades Autónomas a plantearse una política teatral y cultural. Al respecto, José Manuel López matiza que una cosa es la voluntad de la Comunidad y otra distinta los medios de que dispone.

Un comentario que deriva el debate hacia la parte económica sobre los presupuestos que manejan las distintas Autonomías para llevar a cabo su política cultural y de la necesidad de que se descentralicen los presupuestos para hacer operativa esta política. En relación a esto, Pedro Navarro afirma que “el proceso autonómico no ha atendido adecuadamente a las necesidades culturales de las Comunidades, y que cuando éstas han conseguido ha sido a base de un gran esfuerzo.” Fase del debate que Jesús Campos concluye, recordando la conveniencia de la coproducción y de la coordinación entre las distintas Autonomías para ser más eficaces y poder rentabilizar los medios de los que dispone cada una de ellas.

José Monleón da paso así a otro nuevo debate para analizar la situación de los circuitos de los teatros públicos, muy ligada a la idea de difusión. A lo cual Jordi Maluquer replica que no se puede pedir a la Administración que se ella la que haga la programación de los teatros. A lo cual Pedro Navarro replica que las Administraciones si deberían propiciar las producciones que consideren necesarias subvencionando determinadas giras. Aunque reconoce que establecer una programación y coordinarla es muy complicado. Una opinión compartida por José Manuel López, que afirma que para que los circuitos funcionen es importante “elegir espectáculos que resulten interesantes de cada Comunidad e intercambiarlos.” Antelo que finalmente la mesa parece recoger la idea de que lo verdaderamente importante es crear el hábito de ver teatro donde no ha habido ningún tipo de tradición al respecto.

Este planteamiento da paso a otro no menos importante expuesto por Mari Paz Ballesteros como es la desleal competencia que realizan los circuitos de teatrales promovidos por la Administración, creando espectáculos a precios muchos más bajos, frente a las iniciativas teatrales privadas. Aprovechando este argumento, José Monleón reconoce que “un teatro exclusivamente privado que valga la pena, producido de manera consistente y continuada no es posible.” La iniciativa privada teatral del país sigue estando por encima del 85 por ciento, afirma Santiago Paredes y, sin embargo, su presupuesto global es muy bajo como para plantearse

trabajos serios. De esta forma, se produce una competencia del teatro respecto a la empresa privada muy difícil de subsanar. Un planteamiento que rebaja Jordi Maluquer al señalar que un buen número de compañías privadas, al menos en Cataluña, reciben subvenciones de hasta el 20 por ciento de su presupuesto, por lo que sí reciben ayuda al tiempo que se mantienen independientes al no tratarse de cantidades imprescindibles. Siguiendo esta opinión, Pedro Navarro recalca que siendo “mayores que nunca las aportaciones de la Administración al teatro, debemos reconocer que el esfuerzo se ve frenado por la burocratización del proceso.” El debate se encamina así hacia la necesidad de que las Comunidades Autónomas asuman las competencias para establecer sus circuitos y festivales, así como para impulsar los proyectos teatrales y a las compañías, con el objetivo de satisfacer las exigencias del público de cada una de las Comunidades, dejando al Ministerio la única labor de articular y coordinar esos mecanismos propios.

José Luis Sánchez Mata, concluye de este modo, que “la coproducción y la colaboración para que una serie de ciudades, aminorando los costos de actuar en solitario, puedan plantearse la posibilidad de contar o programar una serie de espectáculos. Este es otro punto en el que es necesario desarrollar la coordinación entre las Autonomías”.

Por su parte, José Monleón, da por finalizado el debate recalcando la necesidad de colaboración entre las distintas Comunidades y que esta se asuma como parte de la política cultural frente a un espíritu localista, que en algunos casos ha podido enturbiar la idea de la España de las Autonomías.

- Estudio Analítico.

En esta ocasión el debate es casi más político que cultural, centrándose en los cambios provocados en la política cultural del país las reformas democráticas que condujeron al Estado de las Autonomías. En este sentido, se observa una cierta preocupación por parte de los participantes a las cada vez mayores dificultades que tienen los grupos teatrales de lengua castellana para actuar en Cataluña. También se debate sobre cuáles deben ser las competencias de las distintas Autonomías,

coordinadas por el Ministerio, para impulsar una política cultural y las dificultades que tienen debido a la falta de presupuesto.

Separata nº 9 “Debate sobre Locales Teatrales”.

En la presente separata, publicada con el número 224 de la revista *Primer Acto*, se recogen los comentarios y opiniones de los invitados sobre los locales teatrales. Una mesa de debate incluida dentro del ciclo “Los grandes temas del teatro español”, que se celebró el 11 de junio de 1988 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En esta ocasión, el debate viene justificado por la noticia de que en Madrid van a cerrarse varias salas de teatro.

- Participantes.

La mesa estuvo compuesta, en esta ocasión, por los directores de escena y empresarios, Manuel Canseco y Gustavo Pérez Puig; por el presidente de la Sociedad General de Autores, Juan José Alonso Millán; el presidente la Asociación de Actores, Fernando Marín; el presidente de la Asociación de Directores de Escena, Ángel Fernández Montesinos, el presidente de la Asociación de empresarios, Armando Moreno; así como por Jesús Campos, vocal de Teatro de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes, José Manuel Garrido, director general del INAEM (Ministerio de Cultura), Ramón Herrero, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, y Antonio Vázquez de Castro, exdirector general del Mopu. El debate, de nuevo estuvo moderado por José Monleón, director de la revista *Primer Acto*.

- Sinopsis.

Toma la palabra José Monleón proponiendo la primera cuestión a los participantes, cómo ven la situación actual, y qué creen que va a suceder en un futuro inmediato, tras expresar su preocupación por un hecho que señala como “inquietante”.

Armando Moreno, presidente de la Asociación de Empresarios, es el primero en intervenir haciendo referencia al boom inmobiliario que se vivía en aquella época y cómo la especulación estaba alcanzando a muchos inmuebles teatrales ante la carencia de una legislación que los proteja. En este sentido, señala que “la situación no puede juzgarse de optimista”. A lo cual replica Gustavo Pérez Puig, director de escena y empresario, que parece justo pedir al Estado que ayude a mantener los teatros, “pero no que

obligue a sus propietarios a seguir en un negocio, que es hoy, salvo varias excepciones, ruinoso”.

Al respecto, Fernando Marín, el director general del INAEM (Ministerio de Cultura), abogó por la convivencia entre teatro público, teatro semipúblico y teatro privado y recuerda que el 80 por ciento del teatro se hace desde el sector privado, por lo que desde el punto de vista de libre mercado que se defiende en la Constitución es necesario ser muy cauto a la hora de solicitar la intervención del Estado en determinadas circunstancias.

Aprovechando esta línea de argumentación para criticarla, el director de escena y empresario, Manuel Canseco, señala que en Estados Unidos, prototipo de economía de mercado, “el pasado año se declararon de interés cultural una larga lista de teatros, lo que significa que van a estar a salvo de cualquier tipo de agresión especulativa”. Canseco, además, critica la inversión de las administraciones en centros culturales sin ninguna capacidad, cuando con un ligero incremento del presupuesto se podrían crear teatros que pudieran utilizarse para otras actividades.

Volviendo a la problemática del cierre de salas teatrales, Jesús Campos, vocal de la junta directiva del Círculo de Bellas Artes, observa con preocupación cómo el “Ideal” como el “Fuencarral” van a transformarse en minicines. Locales en pleno centro de Madrid que no se podrán volver a recuperarse como teatros.

Entretejiendo ambos hilos de argumentación, Ramón Herrero, puso de manifiesto que la solución, para él, “pasa necesariamente por la conjunción eficaz y resolutive, entre las instituciones públicas afectadas y los responsables privados de estos teatros”. A lo que añade otro problema a valorar, que es el de la seguridad de los inmuebles tras el abandono de los últimos años. A todo lo cual, Ramón Herrero replica que el problema es tan complejo que las instituciones, aisladamente, no lo pueden resolver como tampoco lo pueden hacer por sí solo los empresarios.

José Monleón retoma el debate y recupera la idea del interés general y del servicio público para cuestionar en qué momento el teatro deja de ser un producto sujeto a la oferta y la demanda para convertirse en un bien público. Prosiguiendo con su reflexión, explica que “sin son pocos los

espectáculos de interés quizá no tenga sentido dramatizar el cierre de los locales”. Gustavo Pérez Puig, sin embargo, vuelve a retomar la idea de la especulación urbanística como y señala que la Administración debería controlar el uso del espacio teatral estableciendo una ley, según la cual, se exigiera al nuevo propietario la construcción de un espacio teatral dentro del futuro edificio. Fernando Marín, sin embargo, afirma que a los hombres de teatro nos corresponde proponer alternativas e inversiones culturales.

A partir de ahí, el debate gira hacia el planteamiento de si el teatro debe adaptarse a la demanda de la sociedad en cada momento o debería tomar medidas para dirigir el interés e impulsar la demanda. En este sentido, José Monleón considera que a la hora de invertir el presupuesto, la Administración ha de saber qué es lo que está apoyando, primando lo que considere de mayor interés con el riesgo político de acertar o equivocarse. Al respecto, José Manuel Garrido se muestra partidario de la intervención del Estado en el teatro, porque lo considera un servicio público. Eso sí, dicha intervención, dice, “debe hacerse con una serie de controles y limitaciones”. Al tiempo retoma la idea de que no hay que temer la pérdida de locales porque lo importante es que la sociedad pueda generar teatro. De hecho, afirma que “el gran reto está en que las Administraciones y la profesión teatral sean capaces de abrir cauces para que la sociedad pueda producir los suficientes espectáculos que den contenidos a toda esa red pública de locales.”

Antonio Vázquez de Castro, ex director general del Mopu, por el contrario, considera que “la Administración, el Ministerio de Cultura, no puede crear un sistema de producción artificial, sin contacto con la demanda. Ahí está el reto.” También se puede favorecer el aumento de la demanda, claro está, pero, según él, en el terreno de la cultura no funcionan científicamente los criterios del marketing. Y subraya que España podría tener muchísimos espacios teatrales y eso no ha ocurrido porque ha habido una nefasta política cultural de compartimentos. Siguiendo esta argumentación, Juan José Alonso Millán señala que los teatros deben estar en manos de empresarios que programen y se jueguen su dinero, produciendo en definitiva todo el buen teatro que se ha hecho en este país. “Mientras los teatros estén en manos de los profesionales, no habrá nada que temer”. A lo cual Fernando Marín lanza un curioso vaticinio, opinando

que “el futuro es del teatro, no del cine. El teatro no va a morir nunca y tiene que avanzar, pero tendrá que hacerlo de otra forma.”

Respecto a la adaptación a los nuevos modos de producción que sirvan para impulsar el teatro, el presidente de la Asociación de Actores, Fernando Marín, señala que lo que propone su sindicato son “nuevas fórmulas para reconvertir esta profesión y sintonizarla con las necesidades del mundo contemporáneo”. Un argumento que apoya José Monleón para recordar que es muy importante que el sindicato de actores, introduzca este sentido de responsabilidad frente a la sociedad, sin reducir el tema a una lucha económica con los empresarios. Un tema, el económico, que recalca Jesús Campos, al señalar que no se puede hacer ninguna consideración sobre temas teatrales sin que, inevitablemente, el asunto remita a cuestiones económicas. Con todo, destaca “el teatro es uno de los componentes fundamentales de nuestra cultura, y debe mantenerse a salvo de crisis de modas o apetencias especulativas, y para eso son necesarios locales que permanezcan al margen de las fluctuaciones del mercado”. Un tema que conduce el debate hacia la coordinación y el uso de la red de teatros públicos. Manuel Canseco, saca a colación el gran reto que es para la Administración coordinar la red de teatros públicos, así como lograr una infraestructura que asegure su rentabilidad artística y social, una vez alcanzada la patrimonial. Sobre este punto, la mesa parece unánime en reconocer una manifiesta falta de coordinación entre las distintas administraciones, algo que se debe al negativo reparto de competencias en cuestiones que exigen un solo criterio resolutivo. A lo cual concluye José Monleón que “sería absurdo que la nueva red de teatros públicos no implicara por falta de coordinación un estímulo fundamental para los productores y una posibilidad de ver buen teatro para los españoles de cualquier ciudad”.

En ese momento, José Manuel Garrido plantea una importante paradoja del mundo del teatro, en la que mientras se habla de miles de actores en paro, los directores no hacen más que lamentarse de lo difícil que resulta hacer el reparto por la falta de actores. Y eso, puede ser fruto, “de la mínima previsión de futuro que tenemos a la hora de plantear políticas a largo plazo.” Y para evitarlo propone una política de patrocinio que ayude a las Comunidades, que no pueden desarrollar en solitario su

política teatral. De hecho, el Ministerio está dispuesto, dice, “a servir de intermediario en las relaciones entre el mundo del teatro y los posibles sponsors.”

Un camino que según él es muy interesante porque además impulsa la profesionalidad, ya que los sponsors piden muchos informes y luego reclaman que salgan las cuentas. Pese a las dudas de algunos ponentes, la mesa si está de acuerdo en la necesidad de que se estudien fórmulas para fomentar la coordinación y la cooperación. A lo cual Ramón Herrero responde que cada vez que ha podido, el Ayuntamiento de Madrid ha ido por ese camino y se ha mostrado siempre dispuesto a esta coordinación con el objetivo de crear un entorno cultural a la altura de la Comunidad Europea en que los teatros sean de muy alta calidad, que las orquestas suenen bien. “El reto es que este país llegue a ser un productor cultural homologable y no sólo, como ahora, consumidor y animador cultural”. Al respecto, recuerda que en Madrid capital, frente a los 60 teatros de París y cerca de 90 en Londres, encontramos unas 33 salas.

Antonio Vázquez de Castro puso punto final al debate volviendo a enfatizar la necesidad de que existan programas de racionalización de iniciativas relacionadas con el teatro, ajustando los presupuestos económicos y desterrando los temores de un cierto intrusismo político. El problema teatral, señala, “tiene que entrar en un programa económico a gran escala, porque nadie aisladamente se considera con fuerza para resolverlo”.

- Estudio Analítico.

El debate recoge la preocupación social por el deterioro cultural que supone el cierre de las salas teatrales con un trasfondo puramente económico y especulativo. A lo cual se plantea la imperiosa necesidad de que las Administraciones se coordinen para apoyar el teatro e incluso crear una red pública de teatro, defendiendo la idea de servicio público, sin perjudicar a la iniciativa privada. Para ello se exponen algunas ideas de cooperación entre Estado y empresarios, así como la posibilidad de buscar distintas fórmulas de producción, incluyendo la sponsorización, que sirvan para defender e impulsar un teatro de calidad y de interés general.

Separata nº 10 “Vanguardia Teatral”.

En septiembre de 1988, en la separata del número 225 de *Primer Acto*, se aborda una nueva publicación centrada en un tema de interés fundamental para el ámbito dramático, en este caso bajo el título de “Vanguardia Teatral”. Este especial se enfoca desde dos debates paralelos, en un primer momento, desde el punto de vista de la elaboración y génesis de la obra teatral argentina, en el encuentro que se lleva a cabo en el Teatro San Martín de Buenos Aires, teniendo lugar después otro debate posterior, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, sobre la realidad de la vanguardia en España.

- Participantes.

Los participantes reunidos en el Teatro San Martín de Buenos Aires son autores teatrales, además de contar con la presencia de dos directores de revistas especializadas en información teatral, estos últimos, Gerardo Fernández, director de *Teatro* y Eduardo Rovner, director de *Espacio*. Cuatro dramaturgos argentinos Roberto Cossa, perteneciente a la generación del nuevo realismo, con un teatro marcadamente social; Eugenio Griffero, médico psicoanalista perteneciente a la generación del 75, cuyo teatro del absurdo le hermana con autores como Samuel Beckett o Eugène Ionesco; Mauricio Kartun, autor y director teatral creador de la Escuela de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, donde funda los estudios de la Carrera de Dramaturgia y, por último, Ricardo Monti, también dramaturgo.

El debate posterior, ya en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, correrá a cargo del compositor Alfredo Aracil; de Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, colaborador de *Primer Acto* y asiduo de estos debates del Círculo de Bellas Artes; los autores Jerónimo López Mozo y Francisco Nieva; el escenógrafo Javier Navarro; el director de escena Carlos Marquerie y David Ladra, miembro del Consejo de Redacción de *Primer Acto*, junto a su director, José Monleón, que una vez, más modera el debate.

- Sinopsis.

El primer encuentro que se produce en este cuadernillo, tiene lugar en Buenos Aires, en el Teatro San Martín. Si queremos centrarnos en lo que significa la vanguardia y profundizar en ella, es necesario saber de dónde procede, apunta Ricardo Monti, que delimita claramente el término: “El concepto de vanguardia proviene del teatro que empezó a hacerse en la década de 1950 y que estaba estrechamente emparentado con el llamado *teatro del absurdo*”. “Lo dominante en mí –dice Monti– es el intento de desentrañar el movimiento oculto, profundo, de la realidad, y en ese momento me venían bien ciertos procedimientos del teatro de vanguardia”. Esa vanguardia clara de los años 50 se ha ido diluyendo en una vanguardia más difícil de delimitar y con una menor influencia de Europa y Estados Unidos. De lo que adolece el teatro de vanguardia en el momento es de una palabra trascendente, que solo un autor que profundice en sí mismo y en la realidad le puede dar a ese teatro.

El grotesco de Discépolo, reírse del propio dolor, forma parte del teatro que ha traspasado a la obra de estos autores, su influencia. El humor de Eugenio Griffero, es un humor que no hace reír, afirma el propio autor, que incide sobre el descontento y los personajes son personajes que sufren. La defensa de la identidad latinoamericana como lugar de donde partir para que la obra sea universal a pesar de estar localizada en Latinoamérica, es una reivindicación de estos autores argentinos.

La influencia en la obra teatral de Pavloski, de la vanguardia teatral la resalta el propio autor, diferenciando entre la obra del autor de vanguardia y el espectáculo de vanguardia, donde es el director el que prevalece. La diferencia entre el origen de la vanguardia europea, Samuel Beckett y Harold Pinter, y la vanguardia argentina, la delimita claramente Pavloski, en la ausencia de ideología en la primera, donde es “la angustia de la posguerra, la desesperanza”, lo que la caracteriza, mientras que asegura que el teatro de América Latina “es mucho más ideológico que político”

En la segunda parte de esta separata, el debate vuelve al Círculo de Bellas Artes de Madrid, para tratar la vanguardia teatral en España. En un intento constante de definir y delimitar este concepto, separando aquella vanguardia con cierto valor de la que no lo tiene, entre todo lo que se ha etiquetado de ese modo sin tener un auténtico sentido, Alfredo Aracil, la

presenta como “todo aquello que, pretendiéndolo o no, está pisando un sitio por primera vez, lo cual supone, en definitiva, otra manera de cargarse, por inútil, la palabra”. El realismo es “la última y más aguda formulación del realismo”, para José Monleón, el hiperrealismo para Francisco Nieva.

La tensión de la expresión artística que lucha contra una fuerza que se resiste al cambio, se convierte en vanguardia cuando deja de ser simple experimentación y adquiere profundidad y deja de serlo cuando la imitación o la repetición le priva de ese sentido de ruptura cuando el público sabe lo que va a encontrar y cuando forma parte de la moda. En España, el público no ha aceptado muy bien el cambio, no ha habido un público preparado para el vanguardismo como en otros países. Esta falta de un verdadero movimiento de vanguardia, la define muy concretamente Francisco Nieva, “Ha habido vanguardistas, creo, pero no un movimiento de vanguardia ni un público que lo haya seguido con interés”. La situación histórica en España y nuestra tendencia individual sobre lo social ha contribuido a la falta de desarrollo de un movimiento vanguardista representativo, en la que actores, directores y público se vieran implicados.

La dificultad de contar con una vanguardia arraigada, que se ha producido en España en todas las épocas, contribuye también al alejamiento de la gente joven del teatro que no encuentra como en otras formas artísticas tales como el cine la proximidad e identificación que necesitan.

A veces, la representación de la obras, no se basa en los códigos que les corresponden, lamenta Jerónimo López Mozo, “el enemigo de la vanguardia no está sólo fuera del teatro”. Y señala, Ramón M^a del Valle Inclán “sigue siendo un autor que no ha encontrado la poética escénica que corresponde a su literatura dramática”. En la evolución del teatro, según Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias, considera fundamental reivindicar dos cosas: “el concepto de experimentación, de investigación y el rigor (...) para ser un transgresor hay que conocer, desde dentro, lo que se transgrede, en los términos conceptuales, el oficio”. La falta de pasión es posiblemente una característica del teatro del momento, tanto por parte de autores y actores

como por parte del público. Sin esa pasión es difícil investigar, descubrir, se dificulta ese camino para recuperar la vanguardia.

La solución para revitalizar la escena española pasa, para Francisco Nieva, por potenciar la figura del crítico, la reflexión. Reflexión que explica la supervivencia de *Primer Acto* para su director. Si bien sería fundamental no solo que la crítica teatral cobre mayor importancia en los medios de comunicación sino que se trate de una buena crítica. Guillermo Heras finaliza esta reflexión sobre la vanguardia, afirmando que “Para que la vanguardia sea posible hace falta un tipo de espectador que se coloque en la misma posición de riesgo que el creador”.

- Estudio Analítico.

Desde el abandono del naturalismo, La vanguardia surge a principios de siglo, siendo un germen de ruptura teatral que se ve frenado a comienzos de la II Guerra Mundial por los acontecimientos históricos. En los años 50 se produce un movimiento generalizado de resurgimiento de vanguardia teatral, entroncado con el teatro del absurdo representado por Samuel Beckett y Eugène Ionesco, entre otros. La tensión o ruptura que se presenta en las formas y contenidos teatrales, frente a la resistencia al cambio, a la expresión artística cotidiana y tradicional es la representación de ese movimiento de vanguardia, que en un momento dado se identifica con el realismo y en el momento de este debate también con el hiperrealismo, movimiento que sin embargo no se produce apenas en España. La vanguardia en nuestro país ha chocado históricamente con diferentes etapas políticas y sociales en las que no ha llegado a cuajar. Ha sido poco comprendida o evitada y más actualmente ha tropezado con la dificultad tanto de creadores y de actores como de un público que la demande y la acepte. El conocimiento y la experimentación de la escena teatral se convierte en fundamental para encaminar una vanguardia sólida de un teatro moderno.

Separata nº 11 “Realismo”.

En Diciembre de 1988, publicado en la separata número 226 de *Primer Acto*, tiene lugar el décimo debate enclavado dentro de Los grandes Temas del Teatro Español, cuyo tema es el Realismo. Este debate, está referido a América Latina y a España. En el mismo número se tratan los dos temas, diferenciándolos.

No se especifica la fecha exacta como en otras ocasiones, señalando solo que tiene lugar en diciembre de 1988, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

- Participantes.

Los participantes también se dividen siguiendo esta división. En el apartado de América Latina, intervienen dos autores y tres directores: Emilio Carballido (México) y Roberto Cossa (Argentina), por un lado y Vicente Revuelta (Cuba), Carlos José Reyes (Colombia) y José Monleón, respectivamente, por otro. En el apartado sobre nuestro país, intervienen el director Miguel Bilbatua, el crítico David Ladra, el autor Domingo Miras; Miguel Narros, director; José María Rodríguez Méndez, autor y, por supuesto, de nuevo, José Monleón, director de *Primer Actor*, moderando el encuentro.

- Sinopsis.

El inicio del debate se plantea por el deslumbramiento producido por el montaje de “Largo viaje hacia la noche” de Eugene O’Neill, en el Teatro Español y partiendo de este montaje, se estructura en dos partes diferenciadas, siendo la primera la referida a América Latina y la segunda, a España. La obra representa el realismo y de ella resultan los planteamientos que defienden los distintos ponentes. José Monleón explica como en este drama de O’Neill, dirigido por William Layton y Miguel Narros, “el autor investiga o analiza una zona de la realidad, pero, obviamente, ésta continúa llena de preguntas cuando cae el telón.”

Vicente Revuelta, director teatral y actor cubano recuerda cuando montó la obra en 1958 y lo que representó para los actores y espectadores cubanos. Y relata cómo fue ese montaje tan especial para él y para los que participaron en todo el proceso. El director de *Primer Acto*, reflexiona al

respecto sobre “la grandeza del texto de O’Neill es que el estilo surge de la propia búsqueda antes que como una opción previamente decidida”.

“En Colombia, la búsqueda de realismo no ha sido fácil –marcada por la tendencia a la imitación, señala Carlos José Reyes- hasta finales de los años sesenta el teatro seguía aún subordinado a un naturalismo pintoresco y folclórico”, para después llegar a una comprensión particular del realismo.

Emilio Carballido, con su perspectiva mexicana, vuelve a la obra desde la que partimos incluyéndola en el naturalismo y no en el realismo: “Largo viaje hacia la noche” es “hija indirecta de Zola a través de Strindberg, un tipo de realismo científico” Carballido explica el contenido del naturalismo de Zola como una revolución en la que confluyen expresionismo, con un componente básico biológico-científico y doctrinas sociales, como el marxismo. Con todo ello, para este dramaturgo mexicano, provoca un nuevo modo de enfocar la realidad. Carbadillo habla más bien en América Latina de un expresionismo evolucionado.

Alberto Cossa, considera, “una posición más intuitiva que precisa. Para mí todo arte es realista, desde cualquier estilo. Este autor define sus propios orígenes como un autor naturalista, “cosa que entonces implicaba una ruptura y una vanguardia”. Si bien esta orientación la enmarca claramente dentro del teatro argentino. Sintetiza el primer siglo de vida del teatro argentino, relatando su comienzo naturalista, para finalizar el apartado latinoamericano del realismo, y para pasar en los años treinta al Grotesco, que define como “la forma más alta de nuestra historia teatral”. Después, ha atravesado formas diferentes, desde el teatro épico-histórico al naturalista, siguiendo por otro ligeramente absurdo y para llegar a una evolución de los naturalistas hacia la utilización de elementos del absurdo y los vanguardistas de elementos naturalistas. Para concluir, Cossa incide en que el Grotesco “viene a ser el elemento común que une a quienes, siendo igualmente *realistas*, elegimos el estilo que mejor se ajusta a las necesidades de cada uno”.

En cuanto a la segunda parte de esta separata, el realismo en España, la discusión la inicia David Ladra comentando cómo este tema, que fue una polémica histórica en la revista *Primer Acto*, vuelve a ser tratado de nuevo

y pidiendo a los integrantes de la reflexión una definición de realismo que delimite el tema tratado. José Manuel Rodríguez Méndez, sin definir el realismo, sí afirma “yo me considero realista y moriré siéndolo”. Lamenta haber soportado muchas críticas porque “a los realistas se nos ha tachado a menudo, de melodramáticos o saineteros. Creo que ello se debe, en buena medida, a la educación colectiva de los últimos tiempos según el cual hablar de la vida, de las cosas que nos rodean, estaba mal visto” José Monleón propone diferenciar entre si el realismo es un estilo o una actitud y cómo el realismo ha tenido “por razones históricas, inicialmente, a partir de Zola, una formulación naturalista (...) Pero si concebimos el realismo como indagación en las distintas y complejas manifestaciones de lo real (...) el naturalismo sería una fase histórica más del realismo...”

Para Domingo Miras, el “realismo es, ante todo, una actitud vital.” Pero, también matiza que “las ideas también son parte de la realidad y, consecuentemente, una obra *idealista* puede ser tan realista como aquella otra que parte de las sillas.” Miguel Bilbatua, propone su propia consideración de una de las principales características del realismo: su carácter dinámico. Y sentencia que “hoy por hoy el naturalismo no es realista”. Volver a lo realista representa para David Ladra una vuelta a lo íntimo del individuo. El moderador y director de *Primer Acto*, José Monleón, aprovecha para comentar una anécdota, cuando en una ocasión, conversando con actores argentinos, estos contaban cómo tras “haber participado en un teatro alzado contra la Dictadura, (se) siente ahora la necesidad de recuperar una serie de zonas referidas al comportamiento personal, abandonadas y marginadas durante mucho tiempo debido a circunstancias políticas”. Afirmación que suscribe el crítico David Ladra pidiendo “un momento de reflexión muy importante. Hemos pasado demasiados años sin mirarnos interiormente”. Esto lleva a señalar la importancia del conflicto personal al director Miguel Narros, así como la importancia de la realidad individual frente a la colectiva. Y sentencia, además, que “el realismo es fundamental. El conflicto del ser humano siempre es real”. Por su parte, Miguel Bilbatua, después del tratamiento que se ha dado en la discusión al realismo, introduce el manierismo, como otra forma de acercamiento distinto a las cosas.

La consideración y la introducción del nombre de Beckett, además de O'Neill como autor realista, por parte de Miguel Narros, dirige la puesta en común hacia este autor, Samuel Becket, considerado desde el prisma de la vanguardia al de autor realista. José Monleón distingue claramente los conceptos de vanguardia y realismo, aunque puedan converger. Según Monleón: "El realismo alude a una revelación; La vanguardia, a un nuevo modo de contar las cosas". Aunque José Monleón insiste en que "pueden darse vanguardias que no sean realistas, mientras que todo realismo, todo acto de investigación, acaba siendo, cuando consigue manifestarse dramáticamente como tal, vanguardia". Los ponentes parecen estar de acuerdo en que el realismo es el camino a seguir frente a un sociedad muy conservadora, en la que David Ladra señala que se ha convertido la actual.

El que no se muestre todo lo que pasa en la escena, el que el personaje no muestre todo lo que piensa, no converge en el trabajo stanislavskiano ni en la obra de O'Neill, según explican Miguel Narros y José Monleón. "En cambio, cuando hay control ideológico –dice Monleón– no hay subtexto. Por eso Stanislavski no ha tenido cabida en el teatro conservador español." Y aún más, añade que "el maestro ruso es inseparable del realismo teatral contemporáneo, tanto por su investigación como por aceptar la evolución que ésta le dictaba."

Para finalizar el apartado sobre la vanguardia en España de esta corta pero interesante separata, José Monleón critica a "nuestro público teatral" tachándole de haber sido "tan reaccionario que no ha permitido, en la práctica, un desarrollo del realismo. Lo que llamamos *realismo a la española* suele ser, referido al teatro, un ejemplo de no realismo". En el momento de finalizar, Miguel Narros, David Ladra y Domingo Miras reflexionan sobre obras clásicas y su expresión realista. A lo que José Monleón no puede por menos que indicar que este último planteamiento daría para otro debate "entre situaciones realistas y formulismos convencionales establecido para eludirlos".

- Estudio Analítico.

Partiendo del Montaje de "Largo viaje hacia la noche" de Eugene O'Neill, se plantea una reflexión sobre la significación del realismo en el teatro latinoamericano y en el teatro español. Se muestra la vuelta al

realismo como la recuperación de la importancia del conflicto personal del ser humano como centro de la interpretación y del mensaje al espectador, de la realidad individual, tras una época orientada a la lucha política y a la reivindicación social. El realismo se convierte, en este debate, en un elemento fundamental del teatro actual, y representa el presente y el futuro de la evolución teatral.

Separata nº 12 “Comedia y compromiso”.

En abril de 1989, en su separata número 227 la revista *Primer Acto* plantea un debate sobre “Comedia y Compromiso”, el décimo primero de estos Grandes Temas del Teatro Español, que se celebra, una vez más, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

- Participantes.

Cuenta con la participación de tres importantes autores: José Luis Alonso de Santos, Eduardo Galán Font, que es además crítico teatral, y José Ricardo Morales. Además, tres directores, José Carlos Plaza, María Ruiz y José María Flotats, también actor, aportan su experiencia teatral, que se complementa con la de dos actores, Manuel Galiana y José María Pou. José Monleón, director de *Primer Acto*, una vez más, actúa como moderador y director del debate.

- Sinopsis.

José Monleón introduce esta curiosa combinación de comedia y compromiso, explicando cómo tradicionalmente en el teatro español se produce una situación en sí misma absurda en el teatro occidental y que consiste en que la comedia “se ha vinculado con un teatro de evasión mientras se reservaba la idea de teatro serio y comprometido al drama y la tragedia”. El estreno de la obra *Pares y Nines* de Alonso de Santos parece representar un cambio en esta realidad española sobre la comedia, según el director de *Primer Acto*.

Para delimitar el cambio en la visión de la comedia, José Carlos Plaza define la diferencia por la que un sector muy amplio de los profesionales teatrales no veían bien determinado tipo de comedia:

“Me parece que hay un tipo de comedia, que es la que se ha hecho en España, que tiende a convertir al espectador en un sujeto pasivo, en mero receptor (...) Lo que se promete al espectador son dos horas para olvidar sus problemas. Frente a él, estaría otro tipo de comedia, necesitada de un espectador activo, incitado a través del humor. Creo que ahí estaría la línea divisoria.”

La unificación de autores muy dispares, conforme a teatro cómico y de humor, es para Eduardo Galán Font, lo que realmente ha generado el

problema. Para él, a partir del 27 “se plantean un humor absolutamente descomprometido y apolítico, basado en lo absurdo, inverosímil, lo disparatado, pero que, en definitiva, está apelando ya a la inteligencia del espectador (...) Con el teatro independiente, volverá el humor a llenarse de elementos satíricos, políticos, de crítica”. Alfonso de Santos se queja de que “cuando se habla de comedia siempre siento que tengo que defenderla (...) En el cine, se valoran la eficacia del resultado y la calidad del guión. En el teatro, rápidamente uno es enfrentado con la historia del teatro.” Para mostrar ese desprecio por la comedia y el humor frente a la tragedia de una gran parte del público y de los profesionales del teatro, introduce una anécdota personal: “Por ejemplo, a mí a menudo me han preguntado cómo soy capaz de escribir cosas tan graciosas si soy tan serio en mi vida. Y es que, claro, cuando escribo no me planteo ser gracioso, sino ser escritor”, contesta De Santos.

José Monleón señala la existencia de un teatro que señala de “progresista”, ya sea trágico o cómico, pero que sirve para “crear una emoción, un pensamiento en el espectador”. Para el director de *Primer Acto*,” la comedia del humor en nuestro país no ha tenido apenas desarrollo, por razones históricas, y en su lugar lo que ha funcionado es la comedia cómica.”

José Carlos Plaza, José María Pou y José Monleón, ejemplifican con los estrenos de *Terror y miseria del III Reich*, *El Círculo de tiza caucasiano* y *La buena persona de Sezuan*, tres obras de Bertolt Brecht representadas al menos en parte con una visión distinta, colorista y divertida, y en cuyos estrenos hubo un rechazo unívoco por parte de algunos sectores, el planteamiento de que “aquello no era Becht, o al menos no era un Brecht ortodoxo” puntualiza José María Pou.

Eduardo Galán unifica en su comentario la posición de los tertulianos que están , señala, realmente de acuerdo en que la situación de la comedia está volviendo a su lugar, al no ser por la situación histórica tan necesarias las obras de compromiso.

Para José Ricardo Morales, la democracia permite la recuperación de la comedia, afirmación de la cual discrepa José Carlos Plaza, que cree “que, desde hace mucho tiempo, contamos con toda una tradición del

sentido del humor”, si bien haya sido muchas veces mal visto por los intelectuales y aceptado por el público. Sobre la importancia del presente en el teatro, Alfonso de Santos considera inevitable que lo escrito en nuestra época sea más cercano para todos y se acepte más fácilmente y vuelve a expresar su pesar por las dificultades que encuentra al representar sus comedias, que piensa se representan sin el rigor y la profundidad que pide. Los actores, incluso, se permiten cambiar frases y otras libertades y se busca la risa por encima de la calidad. Si bien, en sus obras han trabajado también actores que no han caído en esas malas prácticas. Reivindica la dignificación del género, ya que “la comedia suele ser muy maltratada, y yo reclamo que se la trate bien. Tan bien como a cualquier otro género”, solicita.

En la división entre comedia de humor, que se ha correspondido más con los sectores más intelectuales mientras la comedia festiva, más identificada con sectores más conservadores y la parte de la profesión más rutinaria, planteada anteriormente, José Monleón se pregunta “cómo conseguir que la forma de hacer comedia de humor goce de la misma atención que, al menos en teoría, se dedica a Ramón María del Valle Inclán o a Lope de Vega.” Es posible desembarazarse de esta mal praxis, para José Monleón como lo demuestran los últimos montajes que “plantean otra forma de hacer comedia”.

En los métodos de trabajo, la importancia se la da José María Flotats al “afán del actor de conectar con el público que no tiene nada de bajo. Creo que es un fin perfectamente legítimo y evidente”, aunque califica ese afán de muchos modos, ya que puede ser mediocre, exigente, riguroso, serio y profesional. José Ricardo Morales completando la intervención de José María Flotats defiende el respeto de la palabra, del texto de la obra, que debe ser completo según José María Flotats. Alfonso de Santos ofrece en sus obras a los actores y el director la posibilidad de transformar el texto, pero solo durante el proceso de los ensayos. Pero después, una vez establecido, ese acuerdo hay que respetarlo. Además remarca que “es una suerte contar con el autor vivo-confirma José María Flotats- y, de acuerdo con él, incorporar esos descubrimientos. Ahora bien, cuando se levante el telón por primera vez, ya todo tiene que ser inamovible”.

La directora María Ruiz se congratula la introducción introducido en el debate de una cuestión fundamental, al abordar además de los métodos de trabajo, los sistemas de producción. “Hasta que no haya unos sistemas de producción que permitan establecer grupos de trabajo y la posibilidad de desarrollar una labor de continuidad, creo que la comedia no podrá hacerse bien”, afirma.

Manuel Galiana sale en defensa de los actores de comedia, defendiendo que su trabajo a veces no es mejor porque el director falla en su tratamiento de la comedia. Defiende también la participación de algunos actores en la modelación del texto, llamándoles “actores creativos”. Y aporta, por último, que la participación del autor en el montaje es poca, “el autor debería contribuir más activamente al proceso de creación del personaje”.

Carlos Plaza señala que tragedia y comedia deben estar entremezcladas, no tiene mucho sentido poner la tragedia por un lado y la comedia por otro. Pasa después al análisis de como la importancia del texto en su generación, llevaba consigo una preponderancia de la voz a su vez. Lo que se pasó después al otro extremo, volviendo en la actualidad a tener en cuenta la importancia del texto y la voz. Para José María Flotats, el actor no tiene que olvidar que: “somos nuestro propio instrumento, y si este no está afinado y preparado para afrontar cualquier estilo, no funcionará nunca.”

Sobre las cualidades del actor, María Ruiz incide en la necesidad de que sea dúctil: “Para romper algo, primero hay que hacerlo muy bien, ya sea un texto o una frase musical-exige - Y, mientras no se tenga una buena idea, es mejor, creo o más sensato, atenerse a una tradición”.

Eduardo Galán Font retoma lo sugerido anteriormente sobre la comedia y también la observación de José Carlos Plaza sobre la mezcla de lo trágico y lo cómico. Apuesta este autor porque “en esa mezcla de lo trágico y de lo cómico es lo que más nos aproxima al humor”. José Monleón, hace notar que las dos obras clásicas de nuestra literatura son *La Celestina* y *El Quijote*, nada que ver con otras obras sin personajes tragicómicos.

A la hora de explicar ese humor más intelectual y elevado que defienden en general todos los ponentes de esta reflexión, Alfonso de Santos reconoce que “escribo humor porque soy en el fondo un pesimista. Tanto que, a veces, me preocupa ideológicamente hablando, la carga destructiva que puedan tener mis obras.” Y, clasificándolo, el autor Eduardo Galán habla de dos tipos de humor como los que podríamos encontrar en el teatro español: “el humor negro de la picaresca y, por otro, el del Quijote. El español se encontraría un poco a caballo entre ambos y, en el caso de Alonso, éste estaría más en la línea del segundo, definida por un tomarse a broma la realidad y a uno mismo precisamente en un intento de superar la realidad, de soportarla”. Para José Monleón una de las principales características de la tragicomedia española es la identificación del espectador con el héroe tragicómico. Diferencian asimismo José María Flotats, José Monleón y José Ricardo Morales el teatro de Molière y el teatro francés incluso, donde hay una distancia del autor y la obra y donde no existe la pasión por la vida del nuestro teatro, el teatro español.

Concluyendo la discusión, José Carlos Plaza, pide que se mantenga siempre nuestra tradición tragicómica. José Monleón relata las conclusiones pidiendo a los demás que le maten sino están de acuerdo. La primera darle un calificativo a la comedia, la diferencia entre la identificación del sector crítico con comedia de humor y tragicomedia, frente a la tradición conservadora, que lo ha referido exclusivamente a la diversión, la segunda, y, por último, que esta última forma de comedia “ha cargado con todos los vicios del teatro más rutinario”.

- Estudio Analítico.

En esta separata sobre la comedia y el compromiso básicamente se trata la falta de ese compromiso en la comedia, ya que generalmente en el teatro español se ha tendido a un teatro festivo en el que se ha buscado la risa fácil del público, mientras el teatro comprometido se ha identificado con el teatro serio, dramático, con la tragedia. El teatro cómico español, sin embargo, tiene una tendencia natural a lo tragicómico, que lo diferencia, de cualquier otro teatro. Es necesario que tanto los actores como los directores y los autores defiendan una comedia realmente realizada con rigor y profundidad, que mantenga la esencia de nuestro teatro.

Separata nº 13 “Teatro español, teatro latinoamericano”.

La revista *Primer Acto* publica en el número 228, un nuevo debate, en este caso sobre “Teatro Español, Teatro Latinoamericano”, que se celebra, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en febrero de 1989. La necesidad de este encuentro surge de una reunión en Madrid de la Comisión Asesora del III Encuentro Teatral España-América Latina, dado el interés de la Administración española en conectar con el teatro latinoamericano, con aquellos profesionales con una larga trayectoria en el teatro.

Esta es la última vez que aparecerá en estas separatas el epígrafe de “Grandes Temas del Teatro Español”.

- Participantes.

Se reúnen en esta ocasión para profundizar un tema al que se ha mirado desde la revista en múltiples ocasiones con especial interés, diferentes directores de teatro de diversos países junto con José Monleón, director de *Primer Acto*, como moderador. Acuden, desde Chile, Claudio Di Girolamo, director de Teatro 2; Juan Carlos Gene, director del GA 80 del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) (Argentina-Venezuela); Ramiro Osorio, colombiano y codirector del Festival de Bogotá, instalado en México; Kive Staiff, director de El San Martín (Argentina) y Rubén Yáñez, director de El Galpón (Uruguay). Pero también participan dos directores españoles: Guillermo Heras, colaborador de la revista *Primer Acto* y Luis Molina, director español que funda el CELTCIT en Venezuela. Además de la aportación de Jerónimo López Mozo, autor español.

- Sinopsis.

Para iniciar la polémica, toma la palabra Guillermo Heras haciendo una breve historia en la que enmarca las relaciones entre América Latina y España, refiriéndose a “dos periodos históricos muy diferentes, el de la Dictadura y el de la transición y democracia.” Hace referencia, en este punto a la ayuda en determinado momento de América Latina que acogió a grupos independientes que la Administración española obstaculizaba. Así, favorecieron “el desarrollo estético de los grupos- nos explica- y

contribuyeron a su supervivencia. Es el caso del CELCIT o de la vinculación de Luis Molina a diversos festivales latinoamericanos, lo cual hizo posible la presencia de grupos como Tábano, la Cuadra, y luego de muchos otros...”. Además, puntualiza este director que “el crecimiento y las bases de nuestro teatro independiente más interesante se hizo de una manera íntimamente unida a corrientes latinoamericanas”. El acierto de algunos fenómenos teatrales, entre los que se entrelazan ambos teatros, se muestran, como expresa Jerónimo López Mozo, en “fenómenos como el Festival de Cádiz y una serie de Muestras e Intercambios que se van produciendo, que son muy alentadores”

Una vez introducido el tema del debate, José Monleón, pide que sean los directores latinoamericanos los que sitúen su relación con el teatro español, siendo Kive Staiff, director argentino, quien inicia las intervenciones, con el relato de las sucesivas épocas por las que pasó el teatro español en Buenos Aires, desde el exilio español, los empresarios teatrales españoles después, representaciones menores con mucho éxito más tarde. También menciona la época,

“a finales de los años sesenta, empieza a aparecer la primera expresión de la vanguardia en La Argentina. Ignorábamos que teníamos un movimiento subterráneo que se planteaba nuevas formas de experimentación, a partir de la imagen, de la expresión corporal, que desdeñaba incluso ‘el gran teatro’, el teatro de la verbalina, es decir, la tradición teatral argentina, muy conectada con la oralidad”.

Para él, esa ausencia de ese conocimiento de la vanguardia en Argentina favorece la falta de conocimiento de la vanguardia que surge en España. La situación política de España y de Argentina, que han mencionado los anteriores intervinientes, para José Monleón, lo marca la relación de una forma definitiva, por lo que se produce en este caso un “punto de atracción a Colombia, centro de un movimiento fermentado en Manizales que, con sus virtudes y defectos, marcó buena parte del teatro latinoamericano y al sector más joven y antifranquista del teatro español.” En Uruguay, apunta La relación de Uruguay, un país con gran número de españoles con el Rubén Yáñez, hijo de españoles republicanos se pensaba “erróneamente, desde el punto de vista cultural, en el interior de la España de Franco no podía suceder nada de interés. Cuando nosotros sufrimos la

dictadura, supimos hasta qué punto era falso ese argumento” y se preocupa ahora sobre no tomar la misma actitud con Chile y su dictadura.

Chile y Colombia, países en los que ha vivo y trabajado Ramiro Osorio le dan los conocimientos suficientes para abordar la relación entre sus teatros con España, siendo “el fenómeno teatral colombiano tan especial, que le desconecta del teatro español y del teatro de muchas partes del mundo (...) Creo que ahora, en este relax de la década de los ochenta, hay un gran interés por el teatro español.” También el caso de México es muy especial para Ramiro Osorio, refiriéndose al “exilio que llegó con la guerra civil española fue, sin duda, en términos intelectuales y artísticos, una gran aportación a la sociedad mexicana: incentiva y reanima la actividad cultural y científica de una manera absolutamente impresionante.” Pero más adelante, las aportaciones del teatro español se transforman, cuenta Osorio, presentan un teatro caduco, pasado que tardará mucho tiempo en recuperar una imagen distinta. Esa dificultad para la conexión teatral entre España y México la confirma José Monleón “Las experiencias colombianas, venezolanas, puertorriqueñas y centroamericanas, o la relación de *Primer Acto* con los autores argentinos, uruguayos y chilenos, son partes de un encuentro teatral entre España y América Latina que en México no fue posible. Y que sigue siendo difícil hoy...” Esa desunión que señala Ramiro Osorio en México y Colombia la encuentra claramente constatada Juan Carlos Gene en Colombia y Venezuela, países a los este director argentino tiene que irse a vivir en los años sesenta. Se refiere a la relación del teatro rioplatense con el español, destacando la eliminación de todo lo español, que se inicia en la escuela primaria, desde principios del siglo XX:

“En esa atmósfera, de escaso interés hacia España, salvando la excepción de algunos sectores intelectuales, se produce la guerra civil y la victoria del franquismo. Siendo lógico que muchos pensemos, como también pensó Rubén, que la España del franquismo era una España vacía, en la que no pasaba nada, concepto absurdo y totalmente falso (...) pero entre nosotros se da, además un fenómeno singular.”

Y ahí este director argentino resalta que cuando la primera compañía nace y pasa al escenario, en principios de siglo, lo hace bajo la supervisión de asesores españoles y “surge un teatro profundamente falso, porque supone el trasplante de un fenómeno, de un espacio, de una realidad

cultural a otra distinta, a la europea, que se tarda mucho en asumir”, sentencia. Todas esas dificultades de entendimiento parecen haberse empezado a superar, según indica Juan Carlos Gene, con una visión esperanzadora.

En el teatro chileno, sin embargo, según nos explica Claudio Di Girolamo, hay dos momentos importantes en la relación con España que marcan el acercamiento entre los dos teatros, la llegada del

“Winniepeck, cargado de exiliados de la Guerra Civil, y, luego, la gira de Margarita Xirgú, con Lorca en su repertorio que supuso el estallido y el nacimiento de un teatro universitario que revolucionó la escena chilena con la creación, en el 41, del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y en el 45, del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica”.

Tras el final de los cuarenta, la presencia del teatro español en Chile es prácticamente nula, hasta que en el 79 u 80, comienza a resurgir. Y siguiendo con esa visión esperanzadora que ha presentado Gene, afirma que “estamos en un momento muy privilegiado para que de todas estas cosas surja una unidad de intenciones, de objetivos”. Converge en esa idea de unidad también el director de *Primer Acto*, José Monleón, tras referirse negativamente a la celebración del V Centenario y a las consecuencias de la “Operación 92”, al afirmar que “Esta idea de formar parte de un sujeto colectivo sin renunciar a nuestra singularidad es, quizá, la clave de que algún día se formalice, en términos reales, la Comunidad Iberoamericana”.

Tras su intervención, Monleón cede la palabra al director Luis Molina, que agradece en primer lugar a *Primer Acto* la influencia que ha recibido sobre sí en lo que respecta a su relación con el teatro y sobre lo que ha hecho él “en favor de la comunicación e integración entre latinoamericanos y españoles. También resalta, tal como ya habían hecho antes Juan Carlos Gene, la llegada a Latinoamérica de los exiliados españoles como fundamental para el desarrollo del teatro y cuenta su experiencia teatral en Puerto Rico y en Venezuela después, para terminar asegurando que “existen dos discursos, a menudo separados, el de la Administración y el de las gentes de teatro”.

La iniciativa del INAEM, según explica Guillermo Heras, “no hace más que recoger la propuesta que el CELCIT en Caracas de crear una

Comisión de Latinoamérica y España para desarrollar los proyectos de los que venimos hablando hace tiempo”. El proyecto del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que dirige, presenta como mayor problema el presupuestario, pues es económicamente modesto, pero Guillermo Heras considera que su evolución parece muy prometedora. Y reconoce, además, al igual que comentaba Jerónimo López Mozo, “no tengo la misma visión del teatro venezolano, desde que he trabajado con actores y directores de ese país”. Su visión es que hacer teatro hoy en Latinoamérica es fundamental, ya que cree que aquí “nos estamos haciendo cada vez más lights, más socialdemocratizados, en el sentido peor del término, tendiendo hacia un teatro de buenos resultados, muy bien diseñado, grandes montajes... pero al que le falta la pasión, le falta la vida.”

En esta disposición de tender la mano de un lado hacia el otro, del teatro latinoamericano al teatro español y del teatro español al teatro latinoamericano, Kive Staiff, entona el mea culpa, reconociendo que su teatro además de los méritos señalados,

“está también cargado de defectos, entre los que señalaría la mala formación de la mayoría de nuestros actores. (...) También cabría hablar, en el caso del teatro argentino, de la grave crisis de directores, de directores creadores, que no se limiten a ilustrar escénicamente el texto dicho por los actores”.

Y también él ve con esperanza esa Comisión con “representantes de la Administración española y de las Administraciones latinoamericanas, sin perder de vista los objetivos profundos”. Señala, además, como España mira a la vez que a Latinoamérica a Europa, lo que es innegable para José Monleón que lo afirma sin ninguna duda: “Nuestro país, por obvias razones históricas y geoeconómicas, en función del pasado y del futo, forma parte de esos dos mundos.” En esta reunión todos los que han participado en la Comisión asesora del Encuentro del Teatro Latinoamericano y Teatro Español se sienten satisfechos y esperanzados con dicho encuentro. “Así que yo diría que vuelvo a mi país muy satisfecho- asegura Rubén Yáñez- de lo que ha pasado aquí, porque no lo veo como distorsión, tal como está ocurriendo en el campo de las ciencias sociales, sino como una cosa que entra con el calor del propio cuerpo latinoamericano”. Y en sus últimas palabras, Claudio di Girolamo, concluye con una esperanzada sentencia:

“Así que si yo venía optimista, más lo estoy ahora ante esta interrealización horizontal, ya no vertical ni paternalista, aceptando un trabajo en común”

- Estudio Analítico.

Tras la una reunión en Madrid de la Comisión Asesora del III Encuentro Teatral España-América Latina, propuesta por la Administración Española a través del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), se celebra en el Círculo de Bellas Artes un encuentro para profundizar sobre la relación entre el Teatro Latinoamericano y el Español. La preocupación por el Teatro Latinoamericano y su acercamiento a él ha sido constante en la revista *Primer Acto*. Ya en el número 25 incluye en su Consejo de Redacción colaboradores de países latinoamericanos y publica diferentes artículos y críticas sobre el Teatro que se hace en estos países. A pesar de haber existido un primer acercamiento histórico entre estos teatros, fundamentalmente por la llegada de los exiliados españoles después de la Guerra Civil a Latinoamérica, y a la participación de algunos profesionales, entre lo que sobresale Margarita Xirgú, razones políticas, tanto en uno como en otro lado, harán que se produzca un distanciamiento. La propuesta de reunir personas con una larga trayectoria teatral, que está impulsando la Administración española, recogiendo a su vez una propuesta del CELCIT, abre para todos los participantes la esperanza de llegar a una conexión del teatro en España y en América Latina, como vía del futuro teatral de ambos.

Separata nº 14 “Brook’89”.

La separata publicada por la revista *Primer Acto*, en su número 229 tiene dos partes, la primera se trata de un debate y la segunda de una entrevista. Ambos tuvieron lugar en Taormina (Sicilia), durante las Jornada de la entrega del Premio Europa de Teatro a Peter Brook, en mayo de 1989.

En esta separata, ya no aparece el epígrafe “Grandes Temas del Teatro Español” que había englobado al resto y que ya no volverá a aparecer en las restantes separatas. Y se modifica la estructura y formato de su contenido.

- Participantes.

El debate, que se anunciaba como el plato fuerte de la jornada de apertura de las Jornadas, lo conduce el ensayista y crítico francés Georges Banu y se llevará a cabo entre los directores Peter Brook y Jerzy Grotowsky. La entrevista, realizada por José Monleón, director de *Primer Acto*, se dirige a Peter Brook.

- Sinopsis.

Comienza en encuentro George Banu centrando la discusión sobre el cuerpo del actor, especialmente sobre el sonido y la voz. Ambos no pueden disociarse para Jerzy Grotowsky, ya que la voz tiene su origen en el cuerpo. Lo fundamental para Grotowsky es el sentido, no la voz ni el sonido y el cuerpo debe hacer pasar el sentido de lo que está ocurriendo: “Las palabras están en su sitio, la voz suena, pero el sentido no pasa; Para el trabajo sobre la voz es necesario que el cuerpo intente hacer pasar el sentido”

El sentido es la experiencia teatral para Peter Brook, lo que importa es la calidad de lo que se expresa interiormente, que afirma que cuerpo y voz tienen funciones diferentes: “Si el actor pisa un escenario para ser exactamente como en la vida no vale la pena que exista el teatro (...)” Con esta afirmación, atribuye al teatro la cualidad de abrir “(...) otro nivel de experiencia, otra calidad de experiencia”.

A partir de esta afirmación de Peter Brook toma la palabra Grotowsky para establecer una diferencia clara entre el teatro y la vida. Para ello pone el ejemplo de una conversación de bar en la que lo que se

dice puede decirse con viveza y gracia, la gente habla con lógica y su presencia es real, pero el sentido no pasa. Sin embargo:

“Si en el teatro aparece la imagen del café, donde las gentes hablan entre sí llenas de vida y de gracia y el sentido de las palabras no pasa, en el plano de la narración de la historia, ésta sí se transmite. Nos cuenta precisamente la falta de sentido de una conversación de bar”.

A continuación habla de otra de sus teorías sobre la dirección escénica y afirma que “existe todo un dominio del montaje, al nivel más alto y complejo ligado a la dirección de la atención del espectador”. Es decir que, según Grotowsky, es el director el que debe dirigir la atención del espectador hacia la cualidad de la acción diciéndole adónde debe mirar, qué debe escuchar y cuándo debe desplazar su atención. Advierte, después, a los jóvenes actores de que no se dejen engañar por el trato adulador que reciben por su entusiasmo a la hora de hacer cosas nuevas (se refiere a una generación de actores jóvenes muy numerosa en Italia en ese momento), porque la fascinación por la juventud pasa y, si no se estudia, se trabaja y se ensaya permanentemente, dejarán de interesar cuando hayan dejado de ser jóvenes. Lo único que debe importarles es la calidad de su trabajo.

En la segunda parte del debate, George Banu se refiere al hecho de que tanto Brook, como Grotowsky hubieran abandonado su trabajo en teatros estables muy asentados, para iniciar diversos proyectos de investigación más o menos marginales.

En este sentido, Brook responde que su posicionamiento “en la lindes del bosque”, es decir, entre el interior y el exterior del teatro, se debe a la búsqueda de ese nivel superior de calidad. Sin bien, advierte que no debe excederse en la experiencia, ya que sobrepasar ciertos límites crearía rechazo en el espectador. Por esta razón, para evitar provocar el rechazo, prefiere experimentar desde “la linde del bosque”. La pregunta que se hace y a la que no encuentra respuesta es: “Hasta dónde podemos ir, hasta dónde debemos ir”. E invita a su compañero en el debate a que cuente su propia experiencia, quien responde en el mismo sentido de la conveniencia de apartarse para que una experimentación, incluso desarrollada con maestría, no provoque un fenómeno de alejamiento de los espectadores, concluyendo Jerzy Grotowsky con que “entonces debemos realizar la experiencia en el bosque, para no poner en peligro a los demás”

El debate termina hablando de la idea de anonimato que comparten ambos creadores en el sentido de que la fuerza creadora “es la presencia de una fuerza impersonal”, según Grotowsky.

En la segunda parte de este cuadernillo, Peter Brook es entrevistado por José Monleón, a quien invitan los organizadores del Premio Europa con motivo de la entrega de dicho premio, en calidad de asesor teatral, en Taormina, en mayo de 1989.

El entrevistador considera que en ese momento existe una tendencia a hacer montajes que reflejen más la personalidad y el carácter del director del montaje que del autor de la obra. A esta cuestión Peter Brook responde con su idea de que “si el trabajo teatral expresa el punto de vista de una persona, no es tan interesante como si corresponde a los puntos de vista de varias personas”. Cree que frente al acto de imponer una idea a los demás, es más interesante ponerse uno mismo en cuestión.

Ante la cuestión sobre la falta de creatividad en el teatro de ese momento y a la pérdida de pluralidad ideológica y estética del mismo, Brook responde, con su visión profundamente humanista de la existencia, que para él lo importante es mostrar que “en determinados momentos, la humanidad, ha podido avanzar en la búsqueda de la vida de un modo más completo para mí eso es todo lo que podemos hacer con cada espectáculo, esa es su utilidad”.

Cuando Monleón pide a Brook su opinión sobre el momento que vive el teatro, con una sumisión total a las formulas del éxito (según Monleón), por un lado y un pesimismo existencial por otro, Brook vuelve a responder con su optimismo humanista: “Lo único que cabe, y es muy difícil, es situarse frente a la realidad, en la que se dan siempre los dos términos.”.

Para Brook el ser humano actual se siente confundido y desalentado porque busca la libertad, pero no sabe exactamente como definirla: “La búsqueda de la libertad absoluta no ha producido los resultados deseados, seguramente por la confusión que hay en torno al término”. Esta confusión y el hastío que produce, el frenesí de probarlo todo, de búsqueda incesante ha producido una reacción en términos teatrales “en un deseo de sencillez, de simplicidad.” Opina que las ideas no crean teatro, porque las ideas

pueden agotar sus conceptos, entonces es más importante, más creativa la intuición, “la intuición teatral puede ir mucho más lejos que las ideas teatrales”. Por último Peter Brook diferencia claramente racionalismo de inteligencia cuando Monleón le pregunta por el exceso de racionalismo en el teatro, y considera que “el racionalismo, frecuentemente, es la estupidez”. Para él, la inteligencia pura comporta calidad de emoción y reivindica la emoción de mayor calidad, “que surge de la inteligencia”.

- Estudio Analítico.

El debate que se había presentado como el plato fuerte de la jornada de apertura del Premio Europa, fue más bien una afirmación de las ideas y teorías en torno a las cuales Peter Brook y Jerzy Grotowsky centran desde hace años, el trabajo teatral desde el punto de vista del estudio y la experimentación expresiva, tanto de actores, como de dirección. Ambos creadores dialogan (más que debatir), sobre la relación entre el cuerpo y la voz, si son unidad o se puede dar sentido a un acto o situación a través de uno y de otra por separado. Por parte de Peter Brook, con sus teorías humanistas y su visión de un teatro de difícil ejecución, basado en el sentido equívoco de las palabras. Mientras que Jerzy Grotowsky parece querer explotar una imagen de espiritualidad que se refleja en su concepción del trabajo de actor a través de una minuciosa y constante preparación basada en rituales, sonidos y formas de dicción tradicionales y religiosos, especialmente orientales, que son el vehículo a través del cual viaja el sentido de los actos y llega hasta el espectador.

En la segunda parte de la separata, José Monleón entrevista a Peter Brook haciendo un recorrido por su filosofía y su lenguaje teatral y enfrenta el trabajo del director inglés a lo que considera un teatro poco creativo, pesimista y rendido a la comercialidad. De las respuestas de Brook a las preguntas del entrevistador se desprende, por un lado, el carácter profundamente humanista del director, que condiciona su búsqueda a través del teatro de una vida de un modo más completo. Por otro lado es evidente la postura, casi la necesidad, de anonimato que tiene el director, pero entendiendo ese “anonimato” como el reconocimiento del autor de la obra representada, lo que este quiere expresar, por encima de lo que quiere contar el director. Es decir, por ejemplo, en el montaje de una obra de Shakespeare, aun siendo Brook perfectamente reconocible, lo que

quiere es que, por encima de todo, sea reconocible Shakespeare. Para Brook el teatro es un vehículo para la búsqueda de un ser humano pleno.

Separata nº 15 “Arte, Ciencia, Poder. 2”.

Primer Acto dedica dos separatas al coloquio/presentación sobre la relación entre el arte, la ciencia y el poder dentro de las jornadas organizadas con ocasión de la programación en el VI festival de otoño de la obra de teatro de Brecht *Vita de Galileo*, dirigida por Maurizio Scaparro.

En la primera, publicada en el número 230 de la revista, se recogen las presentaciones, el debate y las preguntas realizadas por los invitados a la primera sesión celebrada el 11 de octubre de 1989 en la Residencia de Estudiantes. Sin embargo, estas jornadas, rompen, como en la separata anterior, Brook89, con el formato habitual que la revista *Primer Acto* en que se debate un tema concreto por parte de los intervinientes.

- Participantes.

A la primera sesión asistieron como ponentes Maurizio Scaparro, director del Teatro di Roma y director de *Vita de Galileo* de Bertolt Brecht, Alicia Gómez Navarro, subdirectora de la Residencia de Estudiantes, Faustino Cordon, biólogo y director de la Fundación para la Investigación sobre la Biología Evolucionista, y Adolfo Marsillach, actor, autor y director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM- Ministerio de Cultura). La jornada estuvo presentada y moderada por José Monleón, crítico y ensayista teatral y director de la revista *Primer Acto*.

- Sinopsis.

Tras agradecer a la Residencia de Estudiantes, a los ponentes y a los invitados la asistencia a las jornadas sobre Arte, Ciencia y Poder, y felicitar al Festival de Otoño por organizar estas Jornadas que sirven para enriquecer la representación de uno de los espectáculos más significativos programado ese año *Vida de Galileo*; José Monleón hace una extensa presentación de los ponentes al debate. El primero, Adolfo Marsillach, sobradamente conocido, al que ensalza diciendo que “a pesar de ser un hombre de éxito ha mantenido una línea global ética, un discurso personal evidenciado a través de su repertorio y de sus respuestas coherentes.” Y justifica su presencia en el debate porque un buen número de sus obras se

podrían conectar con el debate, entre las que destaca *Marat Sade*, que es precisamente una profunda reflexión sobre las relaciones entre Arte y Poder.

Otro de los ponentes es Faustino Cordón, del que destaca su libro *La actividad científica y su ambiente social* y al que cuenta le conoció con ocasión de la publicación en *Primer Acto* de *Los físicos* de Durrenmatt, obra donde se plantea precisamente el tema de la traición de la ciencia a la sociedad y el conflicto de varios físicos que planteándose su contribución a la ciencia han terminado poniendo la bomba atómica en manos del Poder. El tercer invitado es Maurizio Scaparro, una personalidad clave en el moderno teatro italiano. Entre sus últimos espectáculos brilla *Vida de Galileo* que “ha inspirado la celebración de estas Jornadas”. En este sentido, José Monleón señala que en la figura de Galileo aparece reflejada de forma excelente la relación entre el Poder, básicamente representado por la Iglesia, y la investigación científica. De la obra de Brecht, Monleón dice que plantea un problema de su tiempo, a través de una serie de analogías con la historia de Galileo. Destaca también el cambio del final escrito inicialmente por el autor alemán ante el conflicto interior provocado por el lanzamiento de la bomba sobre la ciudad japonesa de Hiroshima. Es a partir de aquí cuando Brecht se plantea si, en verdad, Galileo actuó de un modo dialéctico o fue un traidor a la sociedad. Todo ello condicionado por las relaciones entre Arte, Ciencia y Poder, que genera diversas posiciones intelectuales. Una de ellas, la más clásica, plantea que el poder y el artista son sistemáticamente enemigos, frente a otras posturas como la de Maurizio Scaparro que defiende que a pesar de la necesaria confrontación del arte con el poder, no cabe un planteamiento como lucha radical.

Es precisamente Maurizio Scaparro el primero de los ponentes en intervenir. Como director de la *Vida de Galileo* explica que la obra es una de los más hermosos textos de su autor, debido, probablemente, a que es el más humano y el más autobiográfico. De hecho, afirma que el “vía Crucis del científico Galileo es muy similar al Vía Crucis del poeta Bertolt Brecht”. A partir de ahí se centra más en la relación arte y poder. Opina que para él existen dos clases de poder, uno esclarecedor y otro que es el poder de la estupidez y es precisamente contra el que deben luchar artistas y científicos. En este sentido, explica que el poder en la actualidad es más

estúpido de lo habitual porque en los últimos tiempos se ha desarrollado la hipercomunicación.

Scaparro se refiere al peligro de la sobreinformación y del consumo que puede llevar al producto artístico a entenderse como mercancía y no como creación. Y aquí juegan un papel importante los medios de comunicación, especialmente la televisión, como otra manifestación de poder. Para concluir, plantea una pequeña utopía, ya que sería un sueño poder contar con una lengua que nos permita a todos hablar con la mayoría de nuestros pensamientos, de nuestros sueños, sería “un gran paso y quizás muchas de las actitudes y situaciones de los artistas y científicos europeos frente al poder se resolverían de una manera satisfactoria.”

Arte, Ciencia y Poder están en continúa confrontación para Adolfo Marsillach, por lo que el arte debe mantener su independencia respecto a los poderes que pretenden manipularlo y la ciencia es preciso que no se doblegue al servicio de los poderosos. Sin embargo, reconoce que esto es muy difícil de llevarlo a la práctica porque la conducta de los hombres está basada en el equilibrio/desequilibrio entre los dominadores y los dominados. De hecho, afirma que cuando se está en contra de la política se está, a la vez, dentro de la política. Es decir, que negar el poder es una forma de afirmarlo. Lo que le lleva a señalar que “los contactos de los artistas y los científicos con las fuerzas políticas son con frecuencia malos en la forma y buenos en el fondo”. Su argumento se dirige entonces a la necesidad de que el poder tome decisiones y con ello el inevitable peligro de que acabe equivocándose. “Un político infalible sería monstruoso”. Todas las decisiones tienen algo de arbitrario. El poder se ve obligado a elegir entre varias ofertas y esta elección roza inevitablemente lo injusto.

En este sentido, la postura del arte y de la ciencia frente a un Poder tan equívoco y tan discutible debe ser siempre la independencia. Algo que por otra parte, confiesa Marsillach, resulta muy complicado porque el artista o el científico se ve a menudo mediatizado por la necesidad de contar con subvenciones estatales a la hora de realizar sus obras o investigaciones. Lo que provoca la contradicción de que al poder se le critica, teme y vilipendia, pero al mismo tiempo se le adula, se le ruega y se le adora. Como explica el autor y director catalán quizás haya que asumir, para nuestra infelicidad, que tanto la creación artística como la

investigación científica no son posibles desde la soledad del individuo. “En una época de subvenciones estatales, Galileo y el poder tienen que pactar. Lo que yo no sé es si este pactos es conveniente.”, se pregunta.

La última ponencia de estas jornadas corresponde a Faustino Cordón, que plantea su intervención de las relaciones de arte, ciencia y poder desde su punto de vista científico. De este modo, afirma que sería interesante hacer una comparación de estas relaciones en el origen de la moderna ciencia experimental, que suele referirse a Galileo como su principal exponente, en contraste de las que se dan en la actualidad, cuando la Ciencia está sufriendo una grave crisis de crecimiento. En Galileo se observa como los hombres están aprendiendo a enfrentarse con la naturaleza para dominarla, lo que les lleva a desembarazarse de un modo de pensar racional que asustaba al poder y a los portavoces del modo vigente. Sea como fuere, explica Cordón “Galileo gana sus dos batallas contra el poder, la primera imponiendo la ciencia experimental como guía de la actividad del hombre frente a la naturaleza y, la segunda, en su realización como hombre de ciencia hasta la hora de su muerte.”

A partir de ahí se produce una profesionalización de la actividad de investigación con la llegada de la Revolución Industrial. A partir de ahí se impone la idea de que la ciencia puede tener una utilidad práctica potencial, lo que determinó que fuese tomada como una guía de la actividad productiva por parte de los empresarios industriales. Esto provocó “la creciente sumisión no sólo de los científicos sino de la Universidad misma al servicio de los objetivos empresariales”. Su intervención se adentra así en la obra *La vida de Galileo*, que le da una impresión de una obra dramática perfecta que da la vivencia del gozo con que fue creada, y en la que se concluye que “el hombre (y menos el de ciencia) no debe perder nunca: la confianza en el poder de la razón”.

Tras esta última intervención, José Monleón plantea a la mesa algunas cuestiones finales, entre las que destaca el planteamiento de quiénes mueven de verdad el mundo teniendo en cuenta que Galileo lo único que hizo fue perfeccionar un telescopio, mirar por él y decir que no somos el centro del Universo. A lo que Faustino Cordón replica que Galileo representa el esfuerzo por teorizar, por elevar la ley del conocimiento, mientras que Scaparro reconoce que Galileo “no inventó el

telescopio pero fue el primero en dirigirlo hacia el cielo”, que es lo que representa la imaginación y la curiosidad del científico y del artista.

A modo de conclusión, Monleón señala que, según recoge Asimov, a lo largo de la historia de la humanidad apenas hay en el mundo alrededor de 1.900 personas que han enriquecido a la sociedad y en esta lista no hay políticos ni teólogos. Y Faustino Cordón termina haciendo referencia al robo de cerebros (un problema de plena actualidad en España) pero que no debería generar tanta preocupación en la sociedad porque como ya decía Napoléon “no debería haber fronteras para la Ciencia”.

- Estudio analítico.

Entre los argumentos principales expuestos en esta separata, destaca la inevitable sumisión de los artistas y los científicos al Poder, ante la incapacidad de llevar a cabo su actividad si no es con el apoyo del Poder ya sea político o empresarial, aunque debe procurar siempre mantener su independencia. Una relación que toma como ejemplo la vida de Galileo y su conflicto con los poderosos.

Separata nº 16 “Arte, Ciencia, Poder. 3”.

La presente separata, publicada en el número 231 de la revista *Primer Acto*, está dedicada al coloquio/ presentación sobre la relación entre el arte, la ciencia y el poder, dentro de las jornadas organizadas con ocasión de la programación en el VI festival de otoño de la obra de teatro de Bertolt Brecht *Vita de Galileo*, dirigida por Maurizio Scaparro. En ella se recogen las presentaciones, el debate y las preguntas realizadas a la conclusión de esta segunda sesión celebrada el 12 de octubre de 1989 en la Residencia de Estudiantes.

- Participantes.

Actúan como ponentes en esta parte, Jorge Semprún, escritor y ministro de Cultura en ese momento, Maurizio Scaparro, director del Teatro di Roma y director de *Vita de Galileo* de Bertolt Brecht y Vicente Larraga, biólogo y vicepresidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La jornada estuvo presentada y moderada de nuevo por José Monleón, crítico y ensayista teatral y director de la revista *Primer Acto*. En la mesa también estuvo Alicia Gómez Navarro, subdirectora de la Residencia de Estudiantes.

- Sinopsis.

Como en la jornada anterior, la mesa le cede como deferencia la primera palabra a Maurizio Scaparro como director de la obra *Vita di Galileo*. En esta primera ponencia retoma parte de lo comentado en la sesión anterior buscando un punto de enlace en las reflexiones realizadas. Al respecto, el director destaca que en esta relación entre el poder, la ciencia y el arte, es importante que se produzca un nuevo Renacimiento que ponga de nuevo en alza un humanismo cultural que permita a ciencia y arte volver a caminar de la mano, no separados como lo venían haciendo a menudo.

A partir de ahí, la ponencia se centra casi exclusivamente en el Galileo de Brecht al que califica “como un personaje moderno porque ni era santo ni era culpable, o quizá era las dos cosas”. Eso le lleva a plantearse que más que hablar de relaciones entre ciencia y poder, se debería hablar de la relación entre utopía y realidad, ya que considera que

esta relación es el primer paso hacia la creatividad ya sea científica o artística. Una creatividad ligada al riesgo que suele chocar con el conservadurismo de un Poder caracterizado, por lo general, por la voluntad de no correr riesgos.

Volviendo a la obra, Scaparro afirma que *Galileo Galilei* no es un drama histórico, sino un texto donde la historia se mide con las bases y las contradicciones de la época moderna. Al respecto, se remite al espectáculo como “una contribución al estudio de las relaciones entre Arte, Ciencia y Poder”.

Por su parte, en su intervención Jorge Semprún, anuncia su intención de abordar la relación entre arte, ciencia y poder, desde el punto de vista artístico tomando como base la doble figura de Brecht y Galileo. En este sentido, afirma que la complejidad de la vida de Brecht y su relación con esa figura de autoridad, encarnada por la idea del comunismo y por el poder concreto del Estado comunista, dota de extraordinaria riqueza su aproximación a Galileo.

Ante la amenaza nazi, Brecht se hace un compañero de viaje del comunismo aunque no sin criticar el poder estatal y el poder del Partido Comunista, que se está desarrollando en Rusia. La vida de Brecht dice Semprún, se incluye entre dos momentos, “el de la ilusión de la extinción del Estado y el de su fortalecimiento y de la complicidad, acatamiento o dialéctica ambigua, y a veces perversa, del intelectual con el Estado, que pretende o cree encarar la causa de la clase obrera”.

Vicente Larraga se encarga de cerrar el turno de intervenciones en esta separata, planteando un contrasentido. “Cuando se toma el camino histórico de la Ciencia es fácil comprobar cómo, en general, ésta ha permanecido casi siempre ligada al Poder, Es un hecho innegable”. El pretexto de la figura de Galileo sirve para hablar de este hecho innegable, que se ha producido a lo largo de toda la historia. No obstante, matiza que sería más correcto hablar de las relaciones entre la Ciencia y el producto de la misma, la técnica, con el Poder. Al respecto, Larraga lanza una interesante reflexión, “a lo largo de la historia, el Poder, ya sea político o económico, ha utilizado en su beneficio los conocimientos científicos-técnicos”.

Regresando al tema de Galileo, recuerda que una de sus grandes aportaciones científicas fue la de sentar las bases para una ciencia del movimiento, que luego ha servido a buena parte de las grandes aportaciones científicas posteriores.

En referencia a la temática de las Jornadas, afirma que las grandes figuras científicas, incluso aquellas que en apariencia han sido más rebeldes, han estado siempre cerca de los círculos del mando, así como de las ideas tradicionalmente predominantes en su sociedad. De hecho, recalca que “en general, la sociedad científica, a lo largo de los tiempos se ha mostrado enormemente conservadora, por no decir reaccionaria, y, generalmente, los nuevos conceptos sólo se imponen con la muerte de los defensores de la teoría anterior”.

Un importante ejemplo de la Ciencia al servicio del Poder en el siglo XX es la creación de la bomba atómica por Openheimer y Fermi, aunque los justifica por el temor a que las fuerzas antidemocráticas se adueñaran del planeta. “Nos encontramos, pues”, dice “con una sociedad científica hoy fuertemente controlada en sí misma, y, por tanto, fácilmente utilizable por el Poder.” De este modo, Larraga muestra su preocupación ante del desplazamiento de los avances científicos desde las instituciones académicas a las industriales y un buen ejemplo de ellos es que los premios Nobel se están concediendo cada vez más a científicos que trabajan para las industrias. “Así pues no cabe esperar que se produzcan rebeliones espectaculares de la sociedad científica hacia el Poder establecido”.

Una vez concluidas las ponencias, José Monleón matiza algunas cuestiones sobre el tema antes de dar paso a un pequeño debate. Una de estas cuestiones a las que se refiere es que una de las funciones de los artistas e intelectuales a lo largo del tiempo ha sido discernir qué tipo de poder era el más útil para la humanidad. Precisamente, explica, “la identificación de Poder con arbitrariedad, corrupción y abuso, conlleva la afirmación de que toda creación artística se realiza en contra, o cuanto menos, a espaldas del Poder”. Sin embargo, después reconoce que siendo una creación social, no se puede desvincular de la propia humanidad. De ahí, que absolutizar el problema del artista frente a las estructuras de poder o del científico al servicio del mismo no tiene ningún sentido práctico. Por este motivo, explica, cualquier programa social serio debe compaginar

armónicamente los tres conceptos. Por un lado debe alcanzar un punto donde el político trabaje para la sociedad, lo mismo que el científico, y donde el artista, además de sentirse libre y realizarse personalmente, acepte como deseable ese programa de sociedad.

Finalmente, José Monleón, acaba su argumentación señalando que el gran problema que tenemos planteado es “de cómo construir una Ciencia, un Poder y un Arte al servicio de esa gran mayoría que ni iba al teatro, ni participaba en la vida política del país, aunque viviera en él”.

De este modo, el moderador da paso al debate, donde uno de los invitados expone la idea, extraída de las ponencias, de que existe una cierta confabulación entre arte, ciencia y poder que debería implicar una mayor felicidad humana. Una función protectora que, según el invitado, puede resultar sospechosa. A lo cual Maurizio Scaparro replica que probablemente no es una interpretación correcta de lo dicho debido a la utilización de estos tres términos por la mesa haya sido más pobre de la significación real que se les deseaba dar y que se debe entender la complejidad de la utilización de estos términos para no caer en la simplificación.

Entonces, uno de los invitados expuso una interesante diferencia entre los artistas y los científicos en su relación con el Poder. Para crear, un artista no necesita más que lápiz y papel, mientras que un científico necesita del apoyo oficial o de grandes instituciones para llevar a cabo su labor. En este caso, le responde Jorge Semprún, reconociendo “que hoy es más evidente la influencia de las multinacionales, y antes del poder político, en la Ciencia que en el Arte”. Sin embargo, señala que no cree que los artistas sean más rebeldes que los científicos. Advierte también de las posibles teorías falsas que se imponen desde el Poder ante el temor a descubrimientos que no le gustan o no le interesan que se difundan. También hace referencia a la paradoja, hablando del invento de la bomba atómica, de que “el engendro más monstruoso que ha imaginado la ciencia moderna y que, a la vez, ha sido posible gracias a una decisión política democrática”.

En relación al sometimiento del arte y la ciencia al Poder realizada en otra de las preguntas, Vicente Larraga afirma que “lo que si hacen los

científicos en general es defender la verdad con bastante insistencia. Lo que sucede es que el científico no puede aislarse de la realidad que le rodea”.

Las últimas cuestiones planteadas hacen referencia a si los científicos o los artistas pueden ser apolíticos y sin las instituciones, que por naturaleza son conservadoras, pueden ser por ello más ladinas y peligrosas. A lo primero, José Monleón replica que ser apolítico en el fondo es una falacia, pero que a lo largo de la historia considera que la humanidad está marcada por la búsqueda de un poder justo. Respecto a lo segundo, Maurizio Scaparro afirma que él nunca diría con carácter absoluto que las instituciones son negativas. De hecho, señala que “considerándolas un bien y un mal necesarios, a la vez, siempre nos cabe, entre todos, crear grandes proyectos que nacen del encuentro entre los artistas, de ese humanismo científico (...) y que quizás esos proyectos puedan ayudar o sustituir a las instituciones.”

- Estudio Analítico.

Las segundas Jornadas para analizar la relación entre arte, ciencia y poder se habla del riesgo de que este último sea excesivamente conservador, poco abierto a las ideas nuevas y temerosos de que el conocimiento movilice al pueblo y ponga en peligro su autoridad. Por otro lado, se habla de la dependencia o la sumisión del artista o del científico al Poder para poder subsistir, lo que impide pensar en grandes rebeliones contra el Poder establecido. Sin embargo, sí se reconoce la labor de los artistas y los científicos para luchar contra la arbitrariedad de los poderosos, por defender la verdad con insistencia y por buscar un Poder más justo.

Separata nº 17 “El Teatro en la URSS”.

La separata publicada en el número 232 de la revista, se centra en el teatro en la URSS cuando ya la “perestroika”, desde el punto de vista de la apertura económica y la “glásnot” en cuanto a liberalización de la vida política y social, y por lo tanto cultural, tenían un recorrido de apenas un año (1989).

- Participantes.

En este caso, la monografía sobre la URSS, cuenta con Anatoli Smeliansky, dramaturgo y crítico, y figura de gran importancia en el teatro y la cultura rusos, que es quien escribe este extenso y profundo artículo que se recoge en este cuadernillo. Únicamente, cuenta con la colaboración de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, que firman una breve semblanza de la dramaturga Livmila Petrushevskaja.

- Sinopsis.

Anatoli Smelianski, conoce bien los entresijos del teatro ruso, ya que a su labor como autor, director y crítico teatral se une el trabajo que realizó como director de literatura primero y como codirector artístico después, en el Teatro de Arte de Moscú, institución emblemática de la que fue cofundador Konstantin Stanislavski y que, tras la revolución de 1917, se convirtió en emblema, principalmente del teatro, pero también de toda la cultura oficial socialista.

Al comienzo de su análisis, Smelianski, hace una analogía entre el teatro y las técnicas de comunicación de masas que utilizaron Mihail Gorbachov, que al año siguiente sería nombrado Presidente de la URSS, y Andrei Sajarov, en el primer Congreso de los Diputados del Pueblo de la URSS, celebrado en 1989.

Este Congreso supuso, en opinión de Smelianski, el punto sin retorno desde el que comienza a construirse un teatro en el que “la situación teatral ha cambiado bruscamente. Silba con la misma fuerza pero percibimos su voz con la sutileza del canto de los pájaros”. Es decir, que tras la apertura de la sociedad y la cultura rusas, la importancia de la transformación del teatro de la URSS no está tanto en el alejamiento formal, más o menos violento o radical, del academicismo oficial socialista, como en el hecho de

poder expresarse libremente. Lo importante no es tanto el espectáculo como el proceso en el que está inmerso el teatro en ese momento.

Una vez que el autor ha identificado y centrado la situación del teatro en los primeros tiempos de la “perestroika” (él utiliza este término, aunque tal vez sería más preciso hablar de “glásnot”, que tiene un carácter más social y cultural que “perestroika”) hace un repaso de la cartelera en la temporada. Comienza el repaso de la temporada destacando la aparición de una “tercera fuerza”, “una fuerza de la que ni siquiera se preveía su existencia”. Se refiere a la proliferación de pequeños estudios independientes que al hacer montajes de bajo coste, pueden autofinanciarse y, de este modo, no necesitan la financiación ni padecen el control del estado. Se apartan de la línea académica oficial y ponen en marcha espectáculos, oscuros y satíricos, en los que la marginalidad, o más bien lo marginal, es protagonista, rescatando la “contracultura” de los años 20. A este fenómeno, Smelianski, lo define como “El repertorio fuera del lager” (“lager”: campo de confinamiento de presos de conciencia), dónde “lager” equivale a estado/academicismo oficial, como metáfora de un teatro libre.

A continuación, en el apartado que titula “Dostoievski, nuestro contemporáneo”, destaca la “resurrección” del gran escritor moscovita y pone la complejidad y la polaridad del alma humana de la obra y el pensamiento de Dostoievski, frente al “buenismo” y el pragmatismo de las teorías socialistas. Como ejemplo de este análisis del alma, que es una constante en la obra de Dostoievski, destaca y lo considera uno de los más destacados de la temporada, el estreno de *Memorias del subsuelo*, puesta en escena por el director Kame Ginkas.

El autor destaca a continuación el estreno de dos obras de corte vanguardista: *Necesitamos una actriz trágica*, sobre la pieza teatral de Ostrovski *El bosque* y *Se ha matado Konstantin*, basado en la obra de Antón Chejov, *La Gaviota*. En este último espectáculo, puesto en escena por Juri Progrevniov, el director enfrenta a la primera actriz, una estrella del academicismo oficial (E. Vasileva), con actores representantes de un teatro experimental. Con este encuentro de “academicismo” y “experimentación”, convierte Progrevniov a *La gaviota* en una metáfora de la situación del teatro en ese momento: el teatro oficial y académico, frente al teatro nuevo y tendente a la vanguardia.

Considera el espectáculo más destacado de la temporada *La noche de Valpurgis o los pasos del comendador*, escrita por el disidente Venediki Erofeev, famoso fuera de la Rusia soviética por su obra *Moscú sobre el vodka*, escrita en 1969 y prohibida en la URSS hasta el advenimiento de la “perestroika”. La obra, dirigida por V. Portnov, se desarrolla en la noche del 1º de mayo en uno de los hospitales psiquiátricos en los que se “trataba” a los “enfermos del alma” y, para Smelianski, guarda una gran similitud, especialmente en su final, con la película *Alguien voló sobre el nido del cuco*.

Continúa el artículo con unos fragmentos de una entrevista realizada por Smelianski a Yuri Liubimov, uno de los directores rusos más importantes y director del teatro “Taganka”, famoso por haber sorteado múltiples intentos de cierre del régimen, además de por la calidad de sus montajes. La entrevista se realizó unos días antes de la restitución de la ciudadanía rusa a Liubimov, ciudadanía que le había sido retirada en 1984.

Para Liuvimov por encima de todo está la literatura, el gran peligro es la politización, la ideologización de la cultura: “Mi camino va de Brecht a Dostoievski y por supuesto a Shakespeare. (...) He intentado siempre ocuparme de literatura y de teatro y continuaré haciéndolo.”

En su regreso a la escena teatral rusa Liuvimov estrenó en el teatro Taganka, tres obras que habían estado prohibidas por el régimen soviético: *Zivoj (El despertar)*, de Liuvimov y “Boris Godunov” y *Las pequeñas tragedias*, de Puskin.

Estos espectáculos suscitaron cierto rechazo entre parte de la crítica y del público, por considerar que la reposición de obras viejas era propio de un teatro anticuado. En ese sentido Smelianski se pregunta “¿Por qué nadie se opone a la avalancha de publicaciones de novelas y poesía, canciones y películas prohibidas en el pasado?”

En otra entrevista, en este caso al director Lev Dodin, aparece una reflexión de éste en cuanto a no dejarse llevar por las modas ni por una urgencia de ruptura con la tradición teatral rusa: “No hay que trabajar, por ningún motivo, de forma artificial, y especialmente en el absurdo (...). No es necesario descubrir lo que ya está descubierto, o lo que nos es extraño.

(...) Debemos ser un legado, debemos ser un puente sobre el que alguno pasará.”

Tras el apartado dedicado a la puesta en escena de *Los astutos*, de Nikólai Ostrovski, obra sobre la corrupción y el estancamiento político y social, encontramos una reseña sobre la muerte del director G. Aleksandrovich Tovstogonov. El autor del artículo, refiriéndose a Georgy Tovstogonov, afirma: “Su salida, de escena, como un gesto preciso y bien determinado, ha significado el fin de una época”.

A continuación leemos sobre el estreno, en el Teatro de Arte de Moscú, de la obra *El coro moscovita* de la dramaturga Liuvmila Petrushevkaia, una autora que se distingue por no hacer ninguna concesión a los adornos ni a lo bonito en su lenguaje literario. “Es necesario escribir aquello que dice la gente en una parada de autobús”, afirma la autora definiendo su lenguaje teatral.

Como el polo opuesto a Liuvmila Petrushevkaia, define Smelianski a Alexadr Galin, otro de los autores entrevistados en el artículo objeto de esta reflexión. Petrushevkaia es el lenguaje desnudo y Galin es la teatralidad. Para Galin lo mejor de la nueva situación en la URSS es que “solo ahora se puede hablar de arte y no de otras cosas de las que nos hemos ocupado hasta ahora”. El artículo finaliza con una mezcla de escritos recogidos en diferentes lugares con una entrevista al director Anatoli Vasiliev, para quien el trabajo de dirección no debe abandonarse una vez que la obra se ha estrenado, es necesario ensayar rigurosamente cada día y el director debe dirigir y corregir cada representación: “No abandono jamás un espectáculo cuando ha ido ya una vez a escena. Pienso que cuando se lleva a escena un espectáculo es cuando comienza la lucha”. Ivan Vasiliev, también coincide en la idea de que el arte está por encima de la política y hay que retomar el teatro como expresión de arte y no como expresión política, “No nos hemos ocupado de algunos de los aspectos del teatro, pero sí de política, y de todo aquello que no era verdaderamente arte.”

Vladimir Vasiliev expresa en la entrevista la que, según Smelianski, es su idea predilecta: “Nuestra cultura no puede alinearse (por más que lo intenten nuestros funcionarios) (...). Y, aunque olvidásemos todo, la

cultura nace, crece en nosotros por sí sola, con tal de que se den las condiciones necesarias: *si llega la lluvia*".

- Estudio Analítico.

Cuando el autor del artículo hace un repaso de la cartelera de la temporada teatral (de mayo del 88 a mayo de 89), no solo pretende ponernos al día sobre lo que se está estrenado en la URSS, para que estemos informados, analiza también los espectáculos para que comprendamos el momento por el que pasa el teatro de su país, cómo se está transformando desde que la "glásnot" ha sustituido a la censura oficial.

Una de las conclusiones que llama la atención es la necesidad que tiene el que entonces era nuevo teatro de la URSS, de poner en escena un teatro menos político y más vuelto hacia el arte, menos reivindicativo ideológicamente y más evolucionado, formal y creativamente. Esto se deduce fácilmente a través de las entrevistas contenidas en el artículo, que se han realizado a autores y directores de diferentes edades y procedencias artísticas y con diferentes lenguajes teatrales.

Llama, también, la atención la división de la crítica y el público en cuanto a las fuentes de las que debe beber el teatro de la URSS en ese momento, para evolucionar y crecer artísticamente.

Por una parte están los que piensan que hay que romper con todo y lanzarse a la vanguardia de un modo abierto, estrenar obras nuevas y con tendencias rupturistas y beber del teatro occidental

Por otro lado están los que veían a la generación teatral de aquel momento como un "puente" por el que deben pasar los nuevos creadores para desarrollar, después, su lenguaje. Estos creen que retomar obras de los clásicos rusos (Dostoievski, Chejov, Pushkin...) con nuevos y modernos montajes, es imprescindible para no perder la esencia de su teatro.

El comentario final de Smelianski concentra la idea que compartían unos y otros sobre el teatro en la URSS: incertidumbre con esperanza e ilusión: "Y así podemos terminar nuestro comentario. Por ahora "ha llegado la lluvia salvadora". Todo lo que puede crecer, crece y va hacia arriba. La cultura teatral soviética encuentra la memoria, las raíces de su tierra. Pero ninguno

de los que he entrevistado ha querido responder a la pregunta: ¿qué sucederá mañana?”.

Separata nº 18 “Asturias: encuentro del joven teatro. Coloquio sobre la escritura teatral en España hoy”.

“La escritura teatral en España hoy” es el tema del debate de la separata publicada en el número 233 de *Primer Acto*, que se corresponde con la transcripción de la primera Jornada del I Encuentro de Autores/as jóvenes, organizado por el Instituto del Teatro de Asturias, que se celebra en Gijón del 19 al 21 de enero de 1990.

- Participantes.

En este encuentro se reúnen autores jóvenes como Ernesto Caballero, Eladio de Paco, Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero, Etelvino Vázquez, Maxi Rodríguez, Antonio Onetti, Guillermo Heras, Ignacio del Moral y Ernesto Caballero.

- Sinopsis.

Eladio de Paco, introduce el tema planteando como este primer encuentro no es la primera ocasión en que los autores discuten sobre el motivo de estas Jornadas. Y se remonta a seis años atrás, cuando se pone en marcha el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Entonces la reflexión giraba sobre los nuevos autores y su posición en lo teatral. Así, este autor, introduce la importancia de este tema al asegurar que “el debate sobre el quehacer de los nuevos factores que constituyen el espectáculo teatral, es un hecho frecuente en los últimos tiempos.”

Definir los términos es muy importante a la hora de establecer el coloquio para Ignacio del Moral y lo primero que intenta definir es el autor, si bien distingue a dos autores del espectáculo, “por un lado, el autor del texto y, por otro, los responsables de la puesta en escena. Luego dentro del campo de la puesta en escena vendrá la pelea del director, los actores, el escenógrafo sobre su propia parcela de la autoría”. Tras presentar un panorama bastante desolador de la situación de los autores teatrales en la actualidad, abre la puerta a una nueva generación de autores, modernos, de la que desde luego piensa “que habrá que esperar unos años a ver qué pasa con nuestras propuestas, hasta dónde podemos llegar” Estos autores se han desarrollado fundamentalmente ya en democracia, alcanzando un quehacer creativo en la “cotidianidad democrática”, presentan “al hombre en

situaciones límite, rompiendo con todo para iniciar una nueva vida” y tratando temas actuales, el paro, la drogadicción, la delincuencia, la marginación... en los que se desprende una visión de la sociedad negativa. Pide un compromiso con los autores con la profesionalidad del teatro y en contra de la desprofesionalización del teatro. Sobre el futuro del nuevo autor, cita la posibilidad de que este ejerza como guionista. Una labor sobre la que se presenta un cierto recelo, cuando “el ser guionista le ofrece un gran futuro y la posibilidad de influir efectivamente en la sociedad.”

Para finalizar, del Moral sugiere alejarse de actitudes victimistas, del desprecio aristocrático por el público y por la lucha por la reconquista del espacio teatral que corresponde a los autores. Pero ese futuro que él señalaba interesante en la incursión del autor en la labor de guionista, Paloma Pedrero lo rehusa categóricamente, marcando como “de hecho, muchos autores escapamos a otros medios de expresión más rentables, con más alicientes y posibilidades”. Tras un comentario entre sí los autores son contadores de historias y la importancia de tal cosa, se manifiesta completamente contraria a casi todo lo expuesto anteriormente. Lourdes Ortiz, si bien si le parece “muy interesante hablar sobre los autores jóvenes, o nuevos”, interesándose por reflexionar sobre qué tipo de teatro están haciendo estos autores.

Entre los autores Antonio Onetti y Lourdes Ortiz surge una fuerte discrepancia, ya que al igual que en un principio Lourdes Ortiz afirma no estar de acuerdo con casi nada de lo que se ha dicho, Antonio Onetti, tras la intervención de Lourdes Ortiz, protesta “No estoy de acuerdo para nada con lo que está diciendo Lourdes”. Las características de la “generación democrática de los 80” las introduce Onetti, aludiendo a que

“también somos la primera generación que crecido viendo la televisión. Por otra parte, nuestra propuesta no es una ‘marcianada’ respecto a lo que se está haciendo en otras partes del mundo (...) También deberíamos pensar en la época en la que nosotros nos ponemos a trabajar en teatro, no ya como autores- en otras facetas del teatro”.

Después de un pequeño intercambio de desacuerdos entre los dos, la opinión de Antonio Onetti sobre que el taller de Fermín no fue demasiado determinante se ve respaldado por la primera intervención de Ernesto

Caballero, y por una Paloma Pedrero que asegura haber escrito sus primeras obras antes de dicho Taller. Aunque valora que se convertiría después en “un elemento de análisis, de reflexión teórica sobre lo que ya teníamos en nosotros mismos.” Para concretar mejor concluye: “Es cierto que a partir de ahí nos unimos, pero no por ello la experiencia determinó nuestro estilo, nuestra forma de escribir teatro”.

La importancia de la generación, como actitud que tiene que ver con una serie de referencias culturales comunes que marcan al autor, la resalta Ignacio del Moral, insistiendo de nuevo en el hecho de haber crecido con la televisión, lo que “marca ya un abismo con la generación anterior por una cuestión de lenguaje. Es decir, somos autores para los que el lenguaje visual es fundamental”

Este encuentro se caracteriza, en contraposición con los anteriores, por el desacuerdo de los ponentes con lo que se expone por el resto. En este caso, Etelvino Vázquez, interviene para mostrar su desacuerdo con “la utilidad primera del teatro para contar historias”, para ampliarlo a cómo plantean los demás autores del coloquio, a la concepción del teatro. Esta misma discrepancia también la manifiesta Antonio Onetti a lo que ha comentado Ignacio del Moral, ya que para Antonio Onetti “la moral de la televisión es la moral de la audiencia, mientras que, en el teatro, siempre hemos sido bastante inmorales, contemos historias o no las contemos”. Discrepancia ante la que no estará de acuerdo Del Moral, diciendo que “lo mismo que hay guionistas buenos y malos, hay teatro bueno y malo”. La discusión discurre a continuación sobre la estructura dramática y si autores como Beckett o Ionesco también hacen literatura dramática a partir de otro tipo de estructuras, afirma Paloma Pedrero.

La importancia de la generación, vuelve a aparecer en la intervención de Antonio Onetti, aunque matizada porque “el autor es hijo de muchas experiencias, muchas lecturas y puede optar por múltiples caminos (...) Reducir el teatro joven a una sola tendencia es empobrecer el panorama”.

El tipo de teatro que defienden estos autores, que quieren hacer y que hacen es también lo que les hará comentar y referir. El tipo de poética que elaboran Cabal y Alonso de Santos, de la que Ernesto Caballero se siente alejado, cree este autor que triunfa porque el teatro underground no tenía

éxito. El teatro madrileño se confunde con el teatro madrileño, para Guillermo Heras, que asegura que el fenómeno madrileñista “alimenta los periódicos de la capital, que nos marca el gusto. La historia del teatro español tendría, en ese sentido, la huella del gusto de los críticos”. Heras asegura haber leído casi todas las obras de los autores presentes y asevera, “me atrevería a decir que no hay ninguna característica en común... Lo que hay, claro, son unas vivencias comunes” y termina afirmando que “yo no creo que se os pueda agrupar a todos en esa *nueva generación*”

Rememorando los inicios de los autores más veteranos que se encuentran en el debate, Ignacio del Moral recuerda como “Nuestros primeros textos fueron estrenados en Casas de Cultura ante un público de señores y señoras de más de setenta años”. También hace referencia al momento en que los Teatros se quedaban vacíos. Algo que preocupa también actualmente a este autor. Finaliza su participación en este encuentro volviendo de nuevo al realismo, aunque también cita al teatro del absurdo.

El futuro es lo realmente importante para Guillermo Heras, que la España de los autores que proporcionen escrituras muy diferentes, y así da por terminado el debate: “Por eso, éste es un momento en el que yo me siento optimista. Y veo a los años 90 como una década que se va a contar con una cosecha de textos y de propuestas teatrales mucho más interesantes que las que se han dado en años anteriores.”

- Estudio Analítico.

En Gijón, Asturias, tiene lugar el debate sobre “La escritura teatral en España hoy”. Bajo este título se recoge la transcripción íntegra de la primera Jornada del I Encuentro de Autores jóvenes, en enero de 1990 y organizado por el Instituto del Teatro de Asturias.

Los autores jóvenes del momento, no solo por edad sino por la su escritura moderna y su creación, debaten acerca de lo que significa ser autor y lo que debe ser. En este encuentro aparecen bastantes desacuerdos entre los integrantes. Los han definido como la generación que se ha formado fundamentalmente en democracia. Una generación que comparte vivencias, pero que son muy diferentes en otros aspectos. La influencia de la imagen también es común a estos autores. Un futuro en el que aparezcan

textos y propuestas variadas y diversas es lo que espera Guillermo Heras al terminar este debate, controvertido y variado.

Separata nº 19 “Strehler 90”.

La revista *Primer Acto* publica en su número 234, esta separata dedicada separata íntegramente al actor y director de teatro Giorgio Strehler ganador de la tercera edición del Premio Europa para el teatro, organizado por Taormina Arte. Un monográfico justificado por su trayectoria profesional, por su pensamiento y por su personalidad que le ha convertido en uno de los grandes nombres del teatro europeo.

- Participantes.

Dada la estructura monográfica de este cuadernillo, las intervenciones se concretan, en primer lugar, en el propio Giorgio Strehler, con una presentación autobiográfica. A continuación, incluye una entrevista del director de la revista *Primer Acto*, José Monleón, para finalizar con los testimonios de los autores Bernard Dort y María Grazia sobre la vida y obra de Giorgio Strehler.

- Sinopsis.

Durante la celebración de los premios se realizaron dos intensas sesiones de testimonios acerca de la vida y obra de Giorgio Strehler en las que se incluyeron anécdotas personales e incluso textos teatrales para reflejar hasta qué punto el director y actor ha sido creador de una de las líneas maestras del teatro moderno europeo tanto desde el plano artístico como del plano político, en la que ha sido un especial defensor del concepto de un “teatro de servicio público”. Materiales, todos ellos inéditos, que junto a una entrevista realizada por José Monleón, están incluidos en esta separata con el fin de conformar una imagen aproximada del director.

En primer lugar, la revista *Primer Acto* recoge una presentación autobiográfica del propio Giorgio Strehler, en la que se define como un autodidacto, “al margen de esas pequeñas nociones de teatro que una escuela teatral puede ofrecer”, refiriéndose a la Academia de los Filodramáticos en Milán. Un lugar donde empezó a actuar, donde aprendió los principios del teatro de forma empírica, es decir, con “el sufrimiento de los imitadores” y sin el apoyo de la teoría. Una experiencia que le llevó al “convencimiento de que una escuela de teatro es fundamental para la

formación del hombre de teatro”. Una escuela real y verdadera en la que la técnica se une a un método que lleve a una escuela del *ser*.

A parte de eso, Strehler reconoce haber tenido muchos maestros, a todo aquellos que ha encontrado en el teatro que le enseñaron algo y de los que se siente un enorme deudor. Algo que contrasta con la actitud de los jóvenes de aquella época que ya no necesitan, ni quieren, deber nada a nadie. Una reflexión que le lleva a poner de relevancia la importancia de tener maestros. En su caso, reconoce haber tenido tres grandes maestros. El primero, Copeau, que le enseñó la unidad entre la palabra escrita y su representación y el carácter global del teatro, en que todos deben saber hacer de todo. El segundo Louis Jouvet, al que debe haber aceptado al teatro, incluso con sus miserias, como un trabajo diario, un amor al oficio, y no como un “arte divino”. Y después vino Bertolt Brecht, el punto de intersección de los componentes anteriores, que le enseñó que el teatro no es un fin en sí mismo, no es solo teatro, sino que debe ser un teatro humano, rico, totalmente teatro. Un teatro hecho para divertir, pero también para transformarse y transformar al mundo. Brecht fue además un gran maestro de la técnica de la escena, de la metodología, que le llevó a ser un hombre de teatro completo. Finalmente, Strehler utiliza una frase de Bertolt Brecht que le ha marcado si devenir y su existencia: “*Todas las artes (y yo añado que el teatro también) convergen en un sólo arte, el más difícil de todos, el arte de vivir*”.

La separata incluye después una entrevista del director de la revista *Primer Acto*, José Monleón a Giorgio Strehler. Una entrevista de alta carga política por la significación marxista del entrevistado y, especialmente, por su posicionamiento en defensa del concepto de un teatro de servicio público. Todo ello en una época de decadencia del comunismo debido al modelo autoritario soviético que ha roto con la línea humana y progresista. A lo cual, Strehler responde que “quienes hemos defendido siempre ese humanismo de izquierda, actuando con libertad, exigiéndola para los demás, no hemos de arrepentirnos de nada”. Respecto al concepto de teatro público, afirma “nosotros debemos hacer teatro por sus valores culturales, artísticos y estéticos, y hacerlo lo mejor posible. Un teatro que, en mi opinión, no puede estar sometido a la ley de la oferta y la demanda”.

Después de la entrevista, la separata incluye los testimonios de Bernard Dort y María Grazia Gregori sobre la vida y obra de Giorgio Strehler.

El primero define a Strehler como la expresión por excelencia del director de escena, tras una extensa trayectoria de más de medio siglo dirigiendo teatro. Período en el que ha llegado a realizar más de 200 montajes a lo largo y ancho del mundo. Una longevidad artística que no tiene parangón, en la que ha contribuido a modernizar, a renovar, a depurar el arte escénico, hasta convertirlo en el teatro de hoy. Strehler ha sido un director completo y ejemplar, dice Dort, “el mayor director de escena de todos los directores de escena”, sin ser un director total o totalitario.

El resultado de sus montajes es fruto de un trabajo en común en los que trabajan sobre la escena, lo que hace que sus espectáculos nunca sean definitivos sino que cambien con cada representación. Un espectáculo de Strehler “no está nunca cerrado sobre sí mismo. Escénicamente descansa sobre la coexistencia de un dentro y de un fuera, de lo que se muestra y de lo que sólo se sugiere”.

Todo ello lleva a Dort a decir que Strehler es “un maestro siempre dividido entre el texto, la actuación y el mundo.”

Por su parte, el testimonio de María Grazia Gregori hace hincapié en el *modo* de Strehler, surgido de su larga trayectoria como director y en sus confrontaciones con el teatro. “Un modo”, explica, “no codificado de manera permanente, sino vinculado, sin duda, a su concepción de la función del director y del actor”.

Grazia habla también de cómo la investigación en Strehler está ligada a su amor por el teatro. Una dedicación casi mística por un teatro que no se agote en una obra de arte perfecta, sino que busque siempre una colectividad consciente, que sea un todo maravillosamente articulado, estrechamente conectada con la conciencia de la dirección y su responsabilidad. Todo en busca de una reforma del teatro que pasa por una profunda reforma de las costumbres, de los sentimientos, “porque – siempre– el hombre, está antes que el teatro”.

Una búsqueda que he llevado a Strehler a una insistencia casi obsesiva por el detalle, en una búsqueda sobre el arte de la interpretación alentada por la certeza de que cada vez que se pronuncia una frase su grado de aproximación a la verdad es mayor. De una verdad que no debe ser captada solo por el intérprete sino que debe llegar al público. De este modo, junto a la concepción del director, “toma entonces cuerpo el otro punto focal de la búsqueda strehleriana, el actor”.

Un proceso en el que Grazia destaca la tarea de formación pero también de conocimiento del oficio de Giorgio Strehler, que le han permitido abandonar los esquemas de un teatro ya superado que estaba cargado de vicios intelectuales y prácticos. Haciéndolo, además, evitando los riesgos de que el intérprete no solo se crea el coautor del texto, sino el único autor como vanidoso trampolín para poder demostrar su capacidad y su habilidad.

Finalmente, María Grazia, concluye su testimonio, subrayando el compromiso de Strehler en el naturalismo, lo que se observa en una de sus últimas obras *Fausto*, obra que impulsó a buscar caminos nuevos y aventurarse a un universo arriesgado, en un trabajo de experimentación total que pone en evidencia la capacidad del director (expuesta a lo largo del testimonio) de reunir los extremos de un trabajo teatral con su estructura de oratoria y de obra abierta. Se trata, como dice Grazia, de “un viaje interior y exterior desde la ilusión del teatro al mundo del espectador, desde la vida a la realidad de la escena”

- Estudio Analítico.

En este monográfico sobre Giorgio Strehler, galardonado con el Premio Europa de teatro, se hace un recorrido por su larga trayectoria como actor y sobre todo, director de escena en la que se pone en valor su capacidad de innovación y de transformación del mundo escénico para traer al teatro al mundo de hoy. Un maestro de la dirección teatral implicado ideológicamente con el concepto de teatro público y de responsabilidad para hacer llegar, en estrecha colaboración con los intérpretes, la verdad del texto de los autores al público.

Separata n° 20 “Testimonios de Bogotá. Osvaldo Dragún, José Monleón”.

El planteamiento de esta separata, publicada en el número 235 de *Primer Acto*, se basa, en primer lugar, en seleccionar a dos personas, a las que, de una forma abierta se les plantean cuestiones acerca del teatro, desde el punto de vista del autor dramático y se vuelve también sobre un tema muy tratado en la revista: el teatro latinoamericano y su relación con el teatro español.

- Participantes.

En este caso tan solo aparecen en este cuadernillo monográfico, Osvaldo Dragún y José Monleón, junto con los responsables de sus entrevistas. El primero, dramaturgo argentino vinculado al teatro independiente, que dirigió la Escuela Internacional de América Latina y el Caribe, con sede en Cuba y también el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, además de contar con una gran producción literaria una significación y peso especial en el mundo teatral, a quien Juan Carlos Gene, autor también argentino y director del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCILT), realizará por completo la entrevista. El segundo, sobradamente conocido por su dirección de *Primer Acto*, autor de obras dramáticas, director y crítico teatral, que le dará su visión sobre los puntos fijados en la entrevista al autor colombiano Carlos José Reyes.

- Sinopsis.

En esta separata de la revista, dividida en dos, una parte para cada personaje, se le plantean diez preguntas abiertas en las que puedan mostrar algunas de sus ideas y experiencias fundamentales.

Inicia este testimonio de Osvaldo Dragún, respondiendo a Juan Carlos Gene sobre a qué atribuye el que se haya convertido en el dramaturgo por excelencia en listas y antologías del teatro argentino y latinoamericano. Dragún cree que su segunda obra “*Historias para ser contadas*”, estrenada en 1957, es la causa fundamente esas historias “en realidad están en todo mi teatro. O sea en mi modo de contar, y en la búsqueda de formas de contar”

Ante la petición de que se identifique en una generación, confiesa que se siente por edad y actitud de “una generación para la que el teatro no ha sido una profesión o un oficio sino un acto de vida, una manera de ligarse a su comunidad, de trabajar colectivamente...”, reflexiona. Su generación se inserta, reconoce, a la generación que se llamó Teatro Abierto y que aparece en 1981 en plena Dictadura militar.

Su comienzo en el teatro lo explica por “un sentido de la acción. Yo no soy una persona reflexiva; -explica-no podría por ejemplo, escribir un ensayo. (...) Así que supongo que debo haber empezado a escribir teatro para ver la vida en acción. El hecho es que un día me senté a escribir teatro”, recuerda.

Sobre su relación con los actores, al ser él principalmente un dramaturgo, y ante las tres posibles respuestas que le sugiere Gene sobre si considera al actor: un mal necesario, un exhibicionista con más o menos talento o un creador que da vida a tu obra, su respuesta es determinante, ya que asegura haber trabajado con los tres tipos, pero manifiesta su entusiasmo por el tercer tipo de actor, definiendo como en este caso “el trabajo es una maravilla”.

El valor que le atribuye al código literario en el teatro y si experimenta este representante del teatro latinoamericano algún conflicto con los lenguajes verbales y no verbales a los que se inclina el teatro contemporáneo, es cuestión que le plantea Juan Carlos Gene para profundizar en el lenguaje teatral. Ante esta cuestión, nuestro autor responde sin ninguna duda: “No, yo no tengo conflicto con los códigos verbales o no verbales, siempre que los creo, o sea, siempre que nazcan de una necesidad interior (...) No creo en los códigos verbales o no verbales que no nazcan de las tripas.”

De nuevo, se le interroga sobre una pregunta ya contestada, sobre su relación con los directores, con los que asegura haberlas tenido buenas y malas, aunque procuró rodearse de “gente con la que me entendía previamente”.

Para finalizar la entrevista, esta se centra en de América Latina, por un lado, sobre el logro de su unidad, a lo que Osvaldo Dragún afirma sobre ella que “como realidad política es una ficción, pero que como realidad

cultural existe. Entiendo que América Latina es una realidad cultural potentísima” Y, por otro, sobre la conexión entre la visión latinoamericana concreta de este dramaturgo y su posición como director de la Escuela de Teatro de la Habana, cuya respuesta es toda una declaración de principios y una manifestación de un fuerte compromiso con el teatro, si Osvaldo Dragún está allí y no en su entorno y con su gente es “porque siento que este intento de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe supone la creación de un espacio libre que sirva para juntarnos, para intercambiar experiencias, contagiarnos de imágenes, parecernos en las diferencias”.

La segunda parte de esta separata, tiene como protagonista a José Monleón, que planteará su visión del teatro y su propia trayectoria de la mano del autor colombiano Carlos José Reyes, que comienza preguntándole al crítico y director sobre sus primeros comienzos en el franquismo. Monleón describe sus comienzos cuando abandona un prometedor ejercicio de su carrera de abogado para dedicarse al teatro. Lo explica claramente cuando cuenta “sentí que el teatro era el lugar donde yo podía proyectar cosas que quería hacer en mi vida y que si seguía siendo abogado no iba a hacerlas jamás. Esa es la razón vital por la que me acerqué al teatro.” Cuando se funda *Primer Acto* en 1957, este crítico reconoce una cultura teatral escasa con un desconocimiento grande de la escena internacional, o mal conocidos por la realidad política. El propósito en este momento se convierte, nos señala en “dar conciencia de nuestras carencias, evidenciar que el discurso teatral europeo o americano respondía a objetivos ajenos, en gran parte, a lo que decían nuestro críticos y ocurría en nuestros escenarios.” Además de esta denuncia tácita, ya que no podía ser explícita, de las carencias, “procuramos analizar, a través de números monográficos y contando con sus protagonistas esas grandes pasiones que se llamaron Artaud, Brecht, Becket, Living y tantos otros” –continúa-. “Y ello con la idea de que debíamos crear un modo distinto de ver el teatro como base de una nueva comunicación entre las jóvenes generaciones” *Primer Acto* nace “con el ánimo de informar de lo que no se sabía (...) Nuestro propósito no era dar noticia, sino analizar y encuadrar los temas”

Se introduce en la conversación la relación del teatro independiente español y el Teatro Independiente de América Latina, que surge en la época

de “*Castañuela 70*” sintetizándose en la siguiente pregunta ¿Cuál fue tu relación personal con ese teatro independiente? El teatro independiente, para José Monleón, que tiene que ser insertado en el momento histórico en el que surge en España, “tuvo un valor, un coraje, una laudable imprudencia, que corresponde a la llegada de unas generaciones que no estaban biológicamente marcadas por el recuerdo directo del horror”. Y relata una anécdota que le marcó profundamente cuando a los doce años le llevaron a presenciar un fusilamiento.

Ampliando la reflexión incluye la importancia América Latina que tuvo para estos grupos independientes. Y afirma que “El hecho cierto es que el teatro latinoamericano, prácticamente ignorado en los repertorios de nuestros teatros oficiales y compañías privadas, interesó a nuestros grupos.” Y haciendo referencia a Osvaldo Dragún, señala que la publicación de su obra *Historias para ser contadas* en *Primer Acto*, favoreció que durante dos años fuera la obra más representada por los grupos independientes españoles.

Preguntado por Carlos José Reyes, qué autores están más ligados a la trayectoria de José Monleón, su respuesta es que no puede contestar a esa pregunta porque no quiere discriminar a unos creadores de otros en su interés. La importancia y la reiterada presencia del teatro de Federico García Lorca en los trabajos de Monleón sería la propuesta de explicación del autor colombiano en esta pregunta. Después de dejar claro el carácter emblemático de Lorca para su generación y para muchos latinoamericanos de la misma época, por ser un escritor que trata la libertad, describe que al conocerle “se trata de un autor de gran interés del teatro español”.

La conversación deriva hacia la colonización cultural, la relación los países del Norte y con los países latinoamericanos. El planteamiento que Monleón, desde su llegada a la dirección del Festival de Mérida, se mueve en torno a la relación entre la cultura mediterránea y su interpretación por las culturas del Norte, algo como entrar en el debate universal de la colonización cultural, lo que sería la siguiente cuestión del coloquio.

“yo no soy nada anti Norte y me siento ajeno a cualquier nacionalismo o regionalismo excluyente. O, por decirlo con un ejemplo, me parece formidable que contemos con el siciliano Pirandello y el sueco Strindberg. Lo malo, lo

limitativo para la cultura universal y terrible para nosotros en particular, es que se considere que el Pirandello bien hecho ha de parecer Strindberg.”

En cuanto al teatro latinoamericano, José Monleón señala dos tendencias indiscutibles,

“Una era la que tenía sometida su imaginario al modelo europeo. (...) La posición opuesta y, a mi modo de ver también insatisfactoria, fue ésta que conoció Colombia hace unos años. El lícito y deseable rechazo de la colonización europea del imaginario, conduce a una especie de simplificación nacionalista sobrestimando lo inmediato, magnificando lo coyuntural en perjuicio de una visión libre del mundo en que se vive.”

Volviendo a la revista a la revista *Primer Acto*, el autor colombiano solicita la perspectiva de su director sobre qué temas o temas que han incidido más en la práctica teatral española, a lo que Monleón presenta la existencia en España de muchos esquemas de pensamiento que subsisten pertenecientes a etapas históricas anteriores. En su visión de la situación del pensamiento con el que se identifica plantea,

“Mi idea, por tanto, en este punto, es que la conquista, en la sociedad española y en el mundo occidental en general, de una cultura donde la relación entre el individuo y el todo no está sometida al terrorismo verbal, al maniqueísmo sistemático, al oscuro sentimiento de pecado, es algo muy importante.”

Para finalizar esta exposición abierta de opiniones, se tratará el V Centenario, dado que este encuentro se produce en la cercanía de la llegada de esa efeméride. Este es un tema muy complejo, que aborda en su respuesta José Monleón con amplitud. Afirma “que si el 92 sería, de un lado, un ambiguo festejo, también deberíamos considerarlo como una oportunidad para poner de nuevo sobre el tapete la lectura de las relaciones entre España y América Latina. Y eso por las dos partes.” Y aboga por “avanzar en esa utopía que hemos llamado Comunidad Iberoamericana, de la que formaríamos parte latinoamericanos, españoles y portugueses”, señalando el acierto del programa del Festival de Bogotá, al igual que en el de Cádiz, que incluyen españoles y latinoamericanos como Iberoamérica, contando con que los portugueses también están presentes en ese concepto, aunque puntualiza sobre el riesgo de sus consiguientes connotaciones paternalistas e historicistas. Su última reflexión se refiere al conocimiento del teatro español en América Latina y el de América Latina en España.

- Estudio Analítico.

Estos testimonios, Testimonio de Bogotá, recogen una entrevista abierta a dos personajes, por un lado, al dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, reconocido como referente latinoamericano y por otro, al director de *Primer Acto* y crítico, entre otras facetas teatrales, José Monleón.

Osvaldo Dragún se reconoce perteneciente una generación para la que el teatro es un acto de vida, más que un oficio y que escogió el teatro en vez de otra forma de escritura por su necesidad de acción. Hacerse cargo de la dirección de la Escuela de Teatro de la Habana ha contribuido a que sea tan conocido en los distintos países americanos. Confiesa haber trabajado con todo tipo de actores y de directores teatrales, si bien ha intentado buscar los más. Afirma que para él “el valor poético del teatro no está dado por la palabra” y concluye demostrando su compromiso con el teatro, precisamente por su puesto director en la Habana que le obliga a abandonar su entorno, su gente y su mundo para entregarse a su trabajo en la Escuela de Teatro cubano.

Por su parte, José Monleón, rememora primero sus inicios en la revista *Primer Acto* cuando la funda en 1957. Explica, la existencia de un movimiento de conservadurismo del teatro español, durante el franquismo y como se llega después a la conquista de la democracia. Resalta también la importancia del teatro independiente, que se corresponde con las generaciones que no habían vivido el periodo de la dictadura, ampliando su reflexión a la importancia que América Latina tuvo para estos grupos independientes. A pesar de que Monleón manifiesta no tener autores fundamentales, sí que resalta la importancia de Federico García Lorca en sus obras. El director de *Primer Acto*, habla sobre la relación del Norte y el Sur, las diferencias y la colonización del Norte y como el teatro latinoamericano, presenta dos tendencias indiscutibles, la sometida completamente al modelo europeo y la posición opuesta que para él también es insatisfactoria y que conoció en Colombia años atrás. Finaliza esta entrevista abierta con una referencia a la celebración del V Centenario, señalando sus contradicciones y desavenencias con su preparación, pero expresando su deseo de que sirva de unión, de un acercamiento entre España y Latinoamérica.

Separata nº 22 “Ópera Contemporánea”.

La presente separata de la revista *Primer Acto*, publicada en su número 236, recoge las intervenciones de los participantes en el debate que, dentro del ciclo “Espacio Editorial del Teatro Iberoamericano”, se celebró en el madrileño Círculo de Bellas. La ópera contemporánea fue en esta ocasión el eje del debate.

- Participantes.

La mesa redonda estuvo moderada por David Ladra como representante de la revista “*Primer Acto*”. Junto a él, participaron como intervinientes Alfredo Aracil, Clara Janés, Domingo Miras, Luis de Pablo, Tomás Marco y Eduardo Pérez Maseda.

- Sinopsis.

Como paso previo al debate, David Ladra hace un amplio balance de la temporada de ópera de 1990 y de la programación de la siguiente temporada. Respecto a esa temporada operística, Ladra se muestra muy crítico diciendo que “empezó bien y no pudo terminar peor”. En este sentido, califica de interesantes *Il Turco in Italia* de Rossini, *La Traviata*, con Nuria Espert como directora de escena, *Madame Butterfly* y *Elektra* de Strauss. El estreno del año correspondió a *El viajero indiscreto*, que pese a no defraudar al público, sí dejó algo que desear en el terreno de la vocalización por parte de la mezzosoprano chilena Victoria Vergara.

En el comentario sobre esta ópera, David Ladra, pone sobre la mesa uno de los grandes problemas de la ópera que no es otro que la dificultad de disponer de buenos libretos. Hecho que le lleva a afirmar que “tal vez los futuros libretistas de la ópera contemporánea tengan que venir no de la novela, ni siquiera del drama, sino del campo de la poesía.” Pero antes de iniciar el debate, Ladra concluye su comentario sobre el desastroso tramo final de la temporada operística –con una durísima crítica a la *Dama de Picas*, a la *Fiamma*, de Respighi, y al *I Puritani* de Bellini– y con la programación de la siguiente.

Una vez realizado este balance, David Ladra retoma el comentario anterior sobre los libretos y señala que para evolucionar el repertorio “necesitamos un ópera escrita por gente de hoy para gente de hoy”.

Necesidad que justifica precisamente haber reunido alrededor de la mesa a personalidades tan relevantes en el mundo de nuestra nueva música.

A partir de ahí, da paso al debate lanzando a la mesa la pregunta de ¿Cómo se define la ópera contemporánea? ¿Basta con que sea de nuestro tiempo o depende del público que la escucha o del espacio en el que se representa?

El primero en responder es Alfredo Arach que afirma no entender las diferencias entre ópera clásica y ópera contemporánea. Las diferencias entre la ópera escrita hace un siglo o la ópera escrita hoy no es mayor que una ópera romántica y otra mozartiana o Barroca. Una opinión compartida por Tomás Marco, que añade que “la ópera de hoy no es sino la consecuencia de una evolución histórica del género”. Y en la misma línea se definen Eduardo Pérez Maseda y Luis de Pablo, aunque este último matiza que en España no se ha tenido en cuenta la evolución operística desde hace mucho tiempo y que gracias a una cierta normalización cultural por fin se empiezan a ver por primera vez propuestas originales.

Una afirmación que lleva a David Ladra a plantear si al menos no se ha producido una ruptura, al menos en lo formal, entre la ópera clásica y la contemporánea. Al respecto, Tomás Marco reconoce una cierta ruptura, pero mucho menos intensa que en otras artes. A lo que Luis de Pablo añade que en la ópera actual si algo se echa en falta, “es la pasión”. Por su parte, Domingo Miras habla de una ruptura espacial, “en el sentido de que, ocupando el mismo espacio de tiempo, distintas tendencias se disputan entre sí los favores del público y de la crítica.”

Un comentario sobre el público lleva a Tomás Marco a diferenciar el tipo de público asistente a las distintas salas, alabando con ello a la sala Olimpia, “donde quienes van saben a lo que van, tienen un verdadero interés, alejado de la cultura del abono”. Lo que a su vez vuelve a poner en evidencia, según la mesa, la falta de tradición operística en España y la falta de repertorio. Una situación que lleva a los intervinientes a recapacitar sobre los problemas que afectan al mundo de la ópera entre los que cabría destacar las dificultades técnicas de encajar la música con el libreto.

De hecho, David Ladra define cuatro grandes problemas técnicos: del libreto, de las relaciones entre la música y la palabra, de la inteligibilidad del texto y el de los montajes. En este sentido, el moderador

plantea que antes se producía una importante simbiosis entre el compositor y el libretista que funcionaba muy bien, y ahora pese a haber libretos de mayor calidad no acaban cuajando entre el público. A lo cual Clara Janés replica que, desde su experiencia personal, efectivamente existe una dificultad en encajar ambas partes en las que hay que realizar ajustes y cortes, pero que todo depende de un trabajo en común con un objetivo común para alcanzar un resultado convincente tanto para el músico como para el libretista.

Sin embargo, David Ladra insiste en que da la sensación que desde fuera “no es frecuente que exista una simbiosis perfecta como la que existió entre, por ejemplo, la música de Alban Berg y el texto de Frank Wedekind, para la Lulú.” Una posición que no es del todo compartida por el resto de la mesa, no solo por considerar que Lulú es una ópera desequilibrada entre texto y música, pese a funcionar entre el público, sino en el aspecto de que no exista esa simbiosis de forma más o menos habitual. De hecho, Luis de Pablo, afirma que “no podemos hablar de ópera como suma de teatro de vanguardia más música de vanguardia, (...) sino que se trata de la búsqueda de otro tipo de unidad”.

En ese momento, el debate gira hacia el terreno de la Zarzuela y el gusto por la gente hacia un tipo de composición más lúdico recreativa. En este sentido, Eduardo Pérez Maseda dice que al público en general no le gusta la zarzuela tal cual, sino las versiones de Luis Cobos. Un fenómeno que Domingo Miras se puede aplicar perfectamente a las obras clásicas que se estaban representando en aquel entonces ya que “el snobismo está funcionando en las masas”. Ya no importa si la ópera es mala si la canta Monserrat Caballé. Una afirmación contra la que se postula Clara Janés, manifestando que no cree que haya una parte del público “no salvable”.

El debate entonces deriva hacia las salas. Se plantea que Madrid es lo suficientemente rica y grande para mantener dos grandes teatros estables, así como algunas salas alternativas y experimentales como La Olimpia, que es el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. En cualquier caso, para la mesa parece quedar clara la falta de una política operística perfectamente definida a la espera, al menos, de la apertura del nuevo Teatro Real como teatro de ópera, algo que según Tomás Marco, “va a cambiar los hábitos operísticos de la ciudad”.

Aparece entonces otro gran problema de la ópera como son los montajes y el espacio escénico ya que para este tipo de espectáculos son necesarios algunos aspectos imprescindibles como el foso y una buena acústica. Sobre este asunto, Luis de Pablo afirma que, desgraciadamente, la gran mayoría de los directores escénicos son prácticamente analfabetos a la hora de leer una partitura. Y que encima, señala Domingo Miras, están “empeñados en poner su invención personal sobre un trabajo cuya unidad estaba diseñada desde hace siglos”.

Otro de los grandes problemas a los que se enfrenta la ópera es que las salas no están dispuestas a invertir en montajes cuyo interés no esté asegurado. A lo cual Eduardo Pérez Maseda señala, que no conviene exacerbar la crítica a la dirección de escena porque en algunos casos se está consiguiendo un nivel de dignidad realmente considerable, incluso sin demasiados recursos. “Lo fundamental” dice “es tener ideas.”

David Ladra plantea a la mesa un análisis de lo que ocurre fuera de España con el fin no tanto de comparar sino de ver qué otros caminos existen y por dónde podría encaminarse la ópera española. Al respecto, Tomás Marco no observa grandes diferencias con el exterior sino acaso desde el punto de vista económico que permite a Francia o Alemania a tener muchos más teatros, lo que facilita que estos espectáculos formen parte de la cultura, algo que en España no ocurre.

El comentario sobre el aspecto económico abre un debate entre los que ocurre en Estados Unidos, donde priman los criterios de rentabilidad y los mecenazgos, frente a la visión de Europa, donde se observa la cultura como una cuestión de Estado. No obstante, entre la mesa se extiende la preocupación de que en Europa se va imponiendo poco a poco el carácter económico. De hecho, Domingo Miras muestra su preocupación por la circunstancia de que en la Scala de Milán ya todos los palcos pertenecen a empresas, con el peligro de que sean las empresas las que terminen haciendo el programa de ópera. Tomás Marco, sin embargo, no cree que exista este riesgo, y habla de una privatización positiva en Alemania o Italia, en que las empresas pagan pero son los teatros los que programan gracias a un público que sabe lo que quiere y concluye que “la cultura asumida por el Estado es una conquista de la democracia”.

- Estudio Analítico.

El debate analiza en esta ocasión los acuciantes problemas que rodean a la programación de ópera contemporánea en España. La falta de libretos, la escasez de salas, las dificultades del montaje escénico y musical o la disyuntiva de que sea la empresa privada la que asuma las inversiones de estos espectáculos, con el riesgo de que se pierda su independencia, o que sea el Estado el que se encargue de su impulso cultural, que pese a ser una conquista democrática también tiene el peligro de politización o de falta de recursos. Pese a realizar un profundo análisis de todos estos aspectos, la mesa, sin embargo, no acaba de llegar a una conclusión sobre el presente y futuro de la ópera.

Separata nº 22 “El teatro en el marco de las artes contemporáneas”.

En el número 237 de la revista *Primer Acto*, se publica este cuadernillo número 22, con una extensión de 70 páginas y un nutrido número de participantes que aportan sus textos para el estudio de la figura teatral de Salvador Távora y cuenta con la coproducción del Festival de Motril junto las habituales de *Primer Acto* y el Círculo de Bellas Artes, además de la colaboración del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo y de la Junta de Andalucía. Su título, “El teatro en las artes contemporáneas” es el título de la ponencia presentada por Salvador Távora en el Simposium celebrado en el Centro Cultural Europeo de Delfos, con motivo del “V Encuentro Internacional de Teatro Antiguo” el 5 de julio de 1989.

- Participantes.

En esta ocasión, intervienen con diversos capítulos sobre este personaje, además de José Monleón, director de *Primer Acto* y el propio Salvador Távora, el autor José Luis Alonso de Santos; Francisco Nieva, miembro de la Real Academia Española; el actor y director de escena Josep María Flotats; Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE); J. Antonio Hormigón, director-presidente de la ADE; Javier Rodríguez-Piñero, crítico de arte; el periodista y director de escena, Carlos Gil; Joan Segarra, crítico teatral; el compositor Vicente Sanchís y José Manuel Caballero Bonald, escritor.

- Sinopsis.

Comienza Salvador Távora su ponencia recordando la polivalencia de los autores clásicos, como Sófocles, Eurípides o Esquilo, a la vez autores de los textos, directores, de escena compositores musicales y escenógrafos y compara esta forma de entender el teatro con la evolución que ha seguido el mismo en siglos posteriores hacia una manera de representar en la que importa más el autor que cualquier otra cosa.

Távora defiende la idea de que el autor literario es poco menos que secundario, lo que importa en el teatro es el director y su forma de interpretar lo que quiere decir el autor. En los elementos “aliterarios”,

animales, magia, acrobacia, etc. Y su “ordenación poético-dramática”, está, en opinión de Távora, “el futuro del teatro y el sitio de este”

Durante toda su ponencia defiende un teatro “intuitivo”, no solo desde el punto de vista de la dirección de escena, sino, también desde el punto de vista el espectador, que considera que debe llegar a aprehender una obra a través de los sentidos, y no del intelecto. El teatro recuperará su valor cultural “a través del redescubrimiento de expresiones artísticas efímeras o fugitivas, en elementos diversos y heterogéneos”. En este sentido cita varias veces al crítico, filósofo y político inglés Herbert Read (1893-1968), con cuyas tesis parece coincidir plenamente.

A continuación, varios autores, directores y críticos expresan su opinión a favor o en contra de los planteamientos que Távora plasma en su ponencia. Así, por ejemplo José Luis Alonso de Santos, aún afirmando que el teatro de Távora es muy necesario para la renovación del teatro en España, se muestra radicalmente contrario a la “actitud teatral antiliteraria” de éste: “Y va a ser precisamente el autor del texto –escrito o no, único o colectivo- con su ordenación de los acontecimientos, de su ordenación de los acontecimientos del mito, (...) el que va a efectuar la transformación del ritual arcaico en hecho artístico concreto y diferenciado”.

Francisco Nieva, por su parte no valora la ponencia de Távora, pero defiende la importancia de la forma expresiva de su teatro cuando afirma que “es un magnífico contribuyente a la evolución de las formas escénicas en el último cuarto del siglo XX.”

Con un texto de carácter epistolar responde Josep María Flotats, actor y director de teatro, Salvador Távora, que le había pedido previamente opinión sobre la ponencia, y en él le dice, de forma sutil pero inequívoca, le muestra su total discrepancia con ese tipo de teatro, o más bien su discrepancia con la idea de Távora, de que solo es bueno el teatro que se ajusta a sus planteamientos. “Todo lo que manifiestan tus espectáculos puede encontrarse también -creo yo- en las mejores representaciones de la Royal Shakespeare Company; por el contrario, muchas en espectáculos menores que se apoyan sobre tus teorías, no encuentro afinidad con aquello que tú defiendes.”

El actor y director Guillermo Heras, por el contrario, se alinea completamente con las tesis de Távora: “y por ello apuesto firmemente, como también lo hace Salvador, por un arte escénico basado en la interdisciplinariedad”.

También el director José Antonio Hormigón coincide con las ideas teatrales de Távora, aunque no es tan taxativo a la hora de diferenciar entre literatura y teatro (para Salvador Távora el teatro o es literatura), “Entre literatura y teatro existe una tensión, unas relaciones con frecuencia enriquecedoras y que propician lecturas divergentes y, en consecuencia, espectáculos altamente diferenciados.”

Javier Rodríguez Piñeiro, crítico teatral, hace una reivindicación del teatro como un arte: “Esto es lo que reclama Salvador Távora en su manifiesto, reclama situar al espectáculo teatral en el lugar que le corresponde, por derecho propio, entre las demás artes”. Y termina su escrito con una defensa de las propuestas escénicas de Távora: “pero en mi opinión, si lo que se trata es hacer teatro dentro de las artes, cada uno con su lenguaje, tendrá que coincidir en mucho con lo que en el documento se propone”.

Carlos Gil, crítico teatral, propone en su epístola, a propósito del documento que nos ocupa, una concepción del teatro puramente política o ideológica si se prefiere: “pero nuestras intenciones deben ser las de transformar la concepción del mundo, volver a dotar de valor aquellas palabras tan lejanas de solidaridad, progreso, igualdad. Mira, y, si quieres, hasta puedes ponerle lo de revolución.”

Sin embargo, el documento de Távora está lleno de inexactitudes para el crítico Joan de Sagarra, que él rebate con una importante batería de ejemplos. Así pues, cuando Távora se refiere a los elementos de comunicación aliteraria, como algo mal visto por la crítica y el público “pequeño burgés”, Sagarra le responde con datos, haciéndole ver que el teatro cargado de “elementos de comunicación aliterario” goza de gran prestigio entre la crítica y, sobre todo entre el público que llena las salas para ver los espectáculos de la “Fura dels Baus”, de “Tricycle”, de “Dagoll Dagom”, de “La Cubana”, etcétera y añade: “yo hago mía, Salvador, toda

la comunicación aliteraria que tú quieras, pero estoy dispuesto a cambiártela por un texto de un poeta auténtico”.

Vicente Sanchís escribe desde el punto vista del músico y más que debatir sobre la ponencia de Távora, hace un extenso lamento en el que se pregunta por qué la música desapareció del teatro puesto que afirma que el teatro nació de la música: “Entre las muchas cosas que los músicos tenemos pendientes está averiguar por qué en el teatro convencional ha desaparecido la música.” El compositor entiende el teatro al igual que Távora: “Lógrese rimar la música, con la palabra, con la luz, con el aroma, con el baile y se habrá logrado el espectáculo por excelencia.”

El último de los escritos sobre la ponencia de Salvador Távora lo firma el novelista José Manuel Caballero Bonald, que se muestra como un defensor incondicional de las tesis de Távora:

“Cuando he asistido a la representación de alguna de las funciones de Salvador Távora (...) he tenido la sensación de haber participado (colaborando expresamente) en una propuesta de teatro, que iba más allá de las escuetas formalidades del teatro. Mi personal identificación con esas obras no parecía depender de un hecho literario preciso”

La separata termina con una breve biografía teatral de Salvador Távora y una cronología de su actividad teatral entre 1972 y 1985.

- Estudio Analítico.

Esta separata nos ofrece el texto íntegro de la ponencia que Salvador Távora presentó en el “V Encuentro Internacional de Teatro Antiguo” el 5 de julio de 1989. La tesis central que defiende en ella es la de que el teatro forma parte de las artes como una más, y a la misma altura que cualquier otra. Sobre el sentido que debe tener el teatro, mantiene una visión de pura reivindicación ideológica y social, y, desde el punto de vista de la puesta en escena, considera que el teatro es emocional y debe llegar al espectador a través de las emociones.

Para ello, Távora, defiende lo que podríamos llamar “el espectáculo total” en el que toda la fuerza expresiva y la capacidad de transmitir emociones se logra utilizando “elementos de comunicación aliterarios” y en

los que el texto teatral, no solo es secundario, sino que un estorbo para la expresión teatral.

En ese sentido cabe preguntarse si, como defiende Távora, el teatro es un simple elemento de comunicación, ¿puede considerarse un arte? , como contradictoriamente también defiende él.

Porque si el teatro convencional, como él lo define, si los textos de los dramaturgos más importantes como Shakespeare, Calderón, Chejov, son “palabras abstractas, por escritas”, si “el texto en la tragedia griega era un elemento poético de comunicación más”, como afirma salvador Távora, es decir, si el texto en teatro es un elemento que disturba el hecho teatral y, el teatro no es literatura, ¿se debe entender que “*Macbeth*”, *La vida es Sueño*, *La Gaviota*, ¿*Quién teme a Virginia Wolf?*, etcétera, ¿no son teatro, no son literatura, o no son arte?.

En cuanto a los directores, actores, autores, músicos y novelistas, que escriben en torno a la moción de Salvador Távora, se aprecia un total alineamiento con las tesis teatrales de éste, excepto las discrepancias, por otro lado importantes y contundentes, del dramaturgo José Luis Alonso de Santos y del actor y director Josep María Flotats.

Separata nº 23 “6 Autores para una crónica del teatro español”.

Este cuadernillo estructurado en seis artículos de seis críticos y autores que analizan las figuras de seis autores españoles de gran repercusión entre el público, se publica con el número 238 de la revista *Primer Acto*. Coincide con el Ciclo de Autores Españoles celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el 24 de mayo de 1991, como un reencuentro con ellos, ya que son autores que esta revista ya ha valorado y tratado anteriormente, pero ahora se pretenden acercar al público más joven, a los nuevos espectadores.

- Participantes.

Los autores españoles Joaquín Calvo Sotelo, Alejandro Casona, José López Rubio, Pedro Muñoz Seca, Jaime Salom y Miguel Mihura, son analizados por los críticos y/o autores Manuel Muñoz Carabantes, Domingo Miras, por David Ladra, Eduardo Galán, José Monleón y por David Ladra, respectivamente. Cada uno de estos últimos aporta un capítulo sobre el autor que le corresponde comentar.

- Sinopsis.

6 autores representativos por su gran éxito y su conexión con el público español, de las últimas décadas del teatro de nuestro país, desde el estreno de *Historia de una escalera*, en 1949 y 1975, en que muere Franco, son elegidos para ser representados en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Cada autor será presentado por un comentarista.

Joaquín Calvo Sotelo, por Manuel Muñoz Carabantes

Su primera obra se publica en 1932, *A la tierra 500.000 kilómetros*. Desde 1943, estrena regularmente hasta los años setenta. En los años cuarenta y cincuenta el panorama teatral es bastante pobre e intrascendente. Los autores de la postguerra, Juan Ignacio Luca de Tena, Carlos Llopis, Edgar Neville, Agustín de Foxá, Julia Maura, ectéra, presentan algunos rasgos comunes para Carabantes como la dosificación de la intención crítica, personajes y ambientes de la burguesía, utilización de técnicas cinematográficas, temática reiterada con adulterio, conflicto generacional...

De todos estos autores de postguerra con caracteres comunes “El papel que Calvo Sotelo jugó en la gestación y desarrollo de este género de teatro convencional fue importante, terminándose por convertir en el autor más destacado del grupo”, señala Manuel Muñoz. Según Ruiz Ramón se distingue en su obra tres tendencias fundamentales: la farsa, la comedia y el drama de tesis. En la primera entronca con Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Las segundas se dividen entre las de puro juego escénico y las de crítica satírica. Y la última es con las que obtuvo mayores éxitos y que mejor le caracteriza. *La Muralla*, estrenada en 1954, se convierte en uno de sus mayores éxitos, con centenares de representaciones, muchas ediciones del texto e incluso con la formación de compañías para su representación de algunas provincias. Se tradujo, además, a varios idiomas extranjeros. Sin embargo, Torrente Ballester, analiza la obra y señala “la concepción de la moral religiosa como contrato jurídico, es típicamente burguesa (...) Sólo en estos términos, es decir, limitando su lenguaje al particular de la circunstancia española podemos entender su éxito y su alcance”

Se incluye una aportación del propio Calvo Sotelo, con el título *Del prólogo a la Muralla*, fechado en 1968, donde explica cómo cambia el final treinta horas antes de levantar el telón del estreno. Acompaña una relación detallada por años de los estrenos del autor, firmada por M.M. Carabantes.

Alejandro Casona, por Domingo Miras.

Este autor obtuvo un gran éxito en 1934 con su obra *La sirena varada*, que le permitió estrenar otras obras hasta que con la guerra civil se traslada a América donde escribe y estrena regularmente hasta su vuelta a principios de los años setenta. Aquí representará obras ya representadas en diversos países de Iberoamérica, con grandísimo éxito. Muere en 1965.

A su vuelta a España, en su periodo triunfal, cuenta Domingo como tendrá una cierta tirantez con la revista *Primer Acto*, suavizada por José Monleón durante una entrevista para el nº 49 de la revista dedicada fundamentalmente a él y en que se publicó su obra *Los árboles mueren de pie*. Para explicar por qué Alejandro Casona, según Domingo Miras, no evoluciona en su teatro en las dos últimas décadas, se apoya en la idea de que “el exilio impide la evolución de los que carecen de talento, lo que no es el caso del autor de *La sirena varada*. El exilio forzoso, en cambio,

impide evolucionar a todos.” Sin posibilidad de adaptarse a los cambios que se producen en el país que han abandonado. También su éxito se basa, en parte, en que se encuentra con un público que no ha cambiado. Otra razón del éxito de este autor era, su didactismo. El teatro realista de la época es el tipo de teatro que se está imponiendo en ese momento y este teatro “intentaba la lucha por afirmarse contra dos enemigos evidentes que eran considerados, y no sin razón, como la de doble cara del poder: la censura, por un lado y el teatro evasivo y complaciente por otro”. Casona no se apoya en la realidad, sino en una fantasía previa. El crítico de *Primer Acto*, Ricardo Domenech, en el nº 41 de la revista critica que las obras de Casona son viejas ya en el momento de hacerlas. Su duro juicio crítico publicado en 1963, se diluiría con las nuevas formas de realismo. “su innato talento teatral, un enorme talento que en buena parte derrochó inútilmente-dice Domingo Miras-por razones aleatorias.”

Alejandro Casona le escribe una carta a Antonio Gala para felicitarle por el centenario de las representaciones de *Los verdes campos del edén*. Le advierte que en España se está imponiendo un mal llamado “realismo” y no están bien vistos la poesía, la fantasía y la sonrisa que Gala utiliza en su teatro. Le explica su posición contraria al realismo defendiendo que el teatro se ha basado desde el principio en aparentar y representar de forma claramente alejada de la fotografía la obra dramática: “entre todos los fraudes posibles, ninguno me parece tan condenable como el arte que niega su propia esencia pretendiendo hacerse pasar por un *trozo de vida* con un falso pasaporte de realidad” le confiesa. Todos sus estrenos desde *El crimen de Lord Arturo* en 1929 a *El amor de los cuatro coroneles* de 1969 se relacionan al final de comentario.

José López Rubio, por David Ladra.

De este dramaturgo apenas se hace una breve reseña, además de publicarse una antigua entrevista. La reseña, escrita por David Ladra sobre su obra *Celos en el aire*, estrenada en 1950, para reflexionar sobre la realidad de esa época en España, sobre el significado de empañar la verdad, el intento constante de ocultación y como esta obra es testimonio de su tiempo. Para David Ladra, crítico de *Primer Acto*, aquella fue una “etapa de su obra como intento de mantener un teatro formalmente digno dentro de la miseria general. Ya era bastante para como estaban las cosas”, marca claramente

este especialista teatral. La entrevista, realizada por el escritor Eladio Cortés, para la revista *Estreno*, en el año 1978. Sobre la misión del escritor de teatro en la sociedad, el autor contesta que cree que tiene varias misiones, “Hay quien es el educador, hay quien es el despertador de conciencias, el aleccionador, el moralista, el inmoralista y creo que se nos puede dejar un pequeño rincón a los no creemos que tenemos ninguna misión importante sino la de tener una idea y desenvolverla con cierta alegría, con cierta farsa, con cierto humor y gracia y salir a flote”

Se onorgullece, por otra parte de haber hecho un teatro con cuidado y dignidad y haber sido bien acogido por el público, donde lo que sobresale es el fondo humorístico. Reconoce que “hubiera querido hacer un teatro inmoral, pero he tenido que hacerlo moral y darle un final a las comedias un poco aleccionador y entonces, para no hacer una lección moral, ceo que me he ido por el camino del sentimentalismo, de la ternura.” La relación de sus estrenos, firmada por Eduardo Galán comienza por sus comedias originales, en 1929 con *De la noche a la mañana* y termina con *Harold y Maud* en 1974, perteneciente a su bloque de traducciones y adaptaciones.

Miguel Mihura, por David Ladra

El estreno en 1959 de *Maribel y la extraña familia* supuso un auténtico éxito clamoroso, que reafirman el éxito de Mihura con su público. Este autor, con un sentido del humor propio, tenía algunos rasgos que no se correspondían con los esperable, su colaboración en el semanario *La Codorniz*, aceptado por el Régimen, pero que había adquirido un fuerte cariz reivindicativo, la autoría de la obra *Tres sombreros de copa*, estrenada en 1952 y considerada como vanguardista y, su colaboración en el guión y diálogos de “Bienvenido Mr. Marshall” (1951), con Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Y Ladra defiende que Miguel Mihura será siempre para muchos “*Tres sombreros de copa*, una obra que, por la fecha de su redacción-y hasta casi de su representación veinte años más tarde en el Español-aparece como precursora de la vanguardia que, de Ionesco a Beckett, se impondrán en los escenarios europeos a partir de los últimos años cincuenta”.

En *Primer Acto*, en 1957, en el nº 3 de la revista, se publica un artículo: Teatro de Mihura visto por Mihura, artículo que se reproduce en esta

separata y en la que este gran dramaturgo expone por qué a veces no sigue su estilo, lo que le reprochan, simplemente por buscar llegar a ese público despistado y distinto al que no puede llegar en sus comedias. Sin embargo, derrotado, afirma que solo puede decir que “no sé nada. Que escribo así porque soy así y pienso así. Y no puedo escribir de otra manera, aunque muchas veces me lo haya propuesto, pues, vuelvo a repetir, creo que el teatro es un espectáculo de mayorías y que, de un modo u otro, hay que llegar a la mentalidad de todos los públicos” Y, más aún, considera que no es el público el que debe evolucionar, “me parece un experimento demasiado difícil. Y largo. Y pesado. Y yo me encuentro ya un poco viejo para perder el tiempo en esta clase de experimentos.”

Pedro Muñoz Seca, por Eduardo Galán

Con un gran éxito entre el público de 1910 y 1936, Pedro Muñoz Seca, llegó a estrenar más de doscientas funciones. Su “facilidad creadora, del ingenio inventivo y del dominio de la construcción dramática” son absolutamente sorprendentes. Su gran conocimiento de la intriga dramática le permite interesar al lector /espectador desde el inicio. Su manejo del desarrollo de la acción y de la intriga, choca sin embargo con su continua repetición de clichés. Sobre todo, escribió sainete, comedia, zarzuela, etcétera. El que en nuestros días sea un autor denostado se debe, para Eduardo Galán

“a dos motivos esenciales: por un lado la crítica de su tiempo fue implacable con él. Por otro lado, los estudiosos tratadistas y críticos teatrales de la época franquista no supieron ver en Muñoz Seca más que el autor de (...) obras en las que con ironía y desenfado se burla ingeniosamente de los ideales progresistas republicanos...”

Pero Muñoz Seca también satiriza la Monarquía y descubre la corrupción de la política de su tiempo. Por eso, Eduardo Galán pide una “revisión serena y desapasionada de la obra teatral de Muñoz Seca”.

Desde *La canción húngara*, con anterioridad a 1912 hasta *Las cuatro paredes*, de 1940, se recogen las obras del autor con los autores con los que colabora.

Jaime Salom por José Monleón

El teatro de Jaime Salom es un teatro personal, que no se ajusta en la clasificación que en un momento dado se dio al teatro que se hacía en su época. Según José Monleón, citando a Pedro Laín Entralgo, en 1965 Jaime Salom “Es un comediógrafo que inventa, construye y escribe, teniendo siempre presente, con talento e ingenio de muy fina calidad, una imprescriptible regla de los antiguos retóricos”. Su obra, *Tiempo de espadas*, de 1972, tuvo unas críticas muy positivas como obra política, si bien su autor considera su primera obra auténticamente política *Nueve brindis por un rey*, estrenada dos años después y que gustó menos a quienes habían alabado la anterior. Su paso se produce al alejarse de la moral y la religión en ella. *La piel del matrimonio*, donde defiende la pareja frente al matrimonio en la España de 1976, fue un escándalo. Su evolución fue acercándose a un “hombre que se atreve a escribir lo que ve y lo que su espíritu crítico le dicta”. En un amplio relato sobre su biografía, Jaime Salom habla en este artículo sobre su familia, su vocación de médico, sus pérdidas y solo en el párrafo final sobre su actividad teatral. Y describe su recorrido profesional detalladamente, “Mis dificultades fueron muchas, los sinsabores continuos y los desalientos constantes. Pero sólo una gran fe en sí mismo y en la obra que uno crea puede vencer tantas y tales presiones negativas. (...) Y, así sigo.”

- Estudio Analítico.

Joaquín Calvo Sotelo, Jaime Salom, Pedro Muñoz Seca, Miguel Mihura, José López Rubio y Alejandro Casona, tienen en común su gran acogida por el público, con el que conectan sin dudar y el gran éxito de la representación de sus obras. El Centro Cultural de la Villa de Madrid se plantea representar sus obras. En colaboración con el Círculo de Bellas Artes y la revista *Primer Acto*, en mayo de 1991, esta propuesta coincidirá con el Ciclo de Autores Españoles. Además, estos importantes dramaturgos han aparecido ya en las páginas de la revista teatral de *Primer Acto* anteriormente.

Joaquín Calvo Sotelo sobresale entre el grupo de los autores de los años cuarenta y cincuenta al que pertenece. Y si bien ha ganado un lugar fundamental en la escena española, parece no llegar al público actual. Un

escritor que evoluciona a lo largo de su carrera, llegando a escribir lo que su espíritu crítico le dicta es Jaime Salom, mientras Pedro Muñoz Seca, por su parte, es un maestro de la construcción del drama y de la intriga, manejando con ingenio y soltura, por un lado, el desarrollo de la trama y, por otro, al espectador. La utilización de un fino y particular humor es el carácter distintivo de Miguel Mihura, cuya obra *Tres sombreros de copa* representa un gran paso a la vanguardia teatral. Este autor es reivindicativo aunque aparentemente no lo parezca. José López Rubio, por su parte, se enorgullece de haber cuidado su teatro y siente haberse inclinado por un resultado tan moralista, del que intenta librarse. Alejandro Casona tuvo un gran éxito antes de la guerra civil, pero con esta se exilia en Iberoamérica, no evolucionando y sigue representando el mismo teatro que antes de irse, si bien cuenta con un gran éxito entre un público, que le adora.

Separata nº 24 “Teatro Breve Contemporáneo. Buero, Muñiz, Nieva, Olmo”.

La revista *Primer Acto* publica en su número 239, su separata vigésimo cuarta a un teatro que no tiene tanta representación en las carteleras, con funciones únicas, de duración inferior a la habitual, precedidas por una conferencia introductoria y que se cerraban por un debate con el autor. Un ciclo de obras que nos llevan a un teatro experimental. Los autores representados en este Ciclo en la Sala B del Centro Cultural de la Villa de Madrid, son Antonio Buero Vallejo, Carlos Muñiz, Lauro Olmo y Francisco Nieva.

Las obras que se representan en esta Sala de estos autores son: *Las palabras en la arena* (Buero Vallejo), *La noticia* (Lauro Olmo), *El Caballo del Caballero* (Muñiz) y *El Combate de Opalos y Tasia* (Nieva). Estos autores se representan junto con otros importantes dramaturgos como Alfonso Sastre, José María Rodríguez Méndez, Fernando Arrabal, José Martín Recuerda.

- Participantes.

En esta publicación Luciano García Lorenzo, Ángel Berenguer, Lorenzo López Sancho, y José Monleón comentan, siguiendo el mismo orden expuesto de los autores anteriormente, la significación y obra de estos dramaturgos esenciales que *Primer Acto* incluye en esta separata con intención de realizar una segunda parte de este ciclo, por lo que llamó a esta Teatro Breve Contemporáneo I, manteniendo según firma la propia revista “uno de los ejes de *Primer Acto* a lo largo de toda su existencia: el estudio y la divulgación de los autores y los textos españoles menos conformistas”.

- Sinopsis.

Buero Vallejo/según Luciano García Lorenzo

La separata distribuida en cuatro bloques iniciados con la relación de las obras de cada autor, presenta primero las obras de Antonio Buero Vallejo, desde *En la ardiente oscuridad*, escrita en 1946 y estrenada en 1950 hasta 1989 con el estreno de *Música cercana*. Comenzar a hablar de Buero Vallejo, ineludiblemente, es hablar de *Historia de una escalera*, cuyo

estreno en 1949 supuso el comienzo de un nuevo tipo de teatro. Ese cambio tan profundo en el teatro de la época se produce por el acercamiento al hecho teatral. “Se trata de un teatro donde desaparecen las máscaras, los disfraces, para presentarnos, como quería Unamuno, hombres de carne y hueso, pero también hombres con alma”, reconoce al principio de su comentario sobre este autor Luciano García Lorenzo.

El teatro de Buero Vallejo se caracteriza por su densidad intelectual, que es su categoría fundamental, según Luciano García Lorenzo. Es un teatro metafísico, que a la vez se acerca al hombre concreto de su tiempo. Pero, “al mismo tiempo, se trata de un teatro trágico – y aquí García Lorenzo matiza- un concepto de lo trágico que lo acerca a un concepto de lo trágico unamuniano”, si bien se mantiene siempre la visión de un componente de esperanza, en sus obras y en sus personajes. Y esta constante en su obra, “esa dicotomía entre tragedia y esperanza, indiscutiblemente, deja abierta una puerta para que el hombre, si lo desea, pueda redimirse. Otro de los aspectos fundamentales “del teatro de Buero es su acercamiento al teatro histórico (...) El teatro histórico de Buero toma la historia como motivo de reflexión sobre el presente” Y esto se manifiesta en los problemas que trata, y trasciende su época; el vestuario, la escenografía, etcétera. También hace mención de la perspectiva lingüística, “El teatro de Buero Vallejo – defiende Lorenzo- es un teatro literario, en el mejor sentido de la palabra, al mismo tiempo que cumple perfectamente con valores intrínsecamente dramáticos, indispensables para que la comunicación con el espectador pueda establecerse de forma óptima.” Y se atreve a asegurar que “Buero ha ensañado a escribir, en el sentido más amplio del término, a muchos dramaturgos de su generación y de generaciones posteriores. Así lo confiesan ellos.” Y junto a todos los elementos característicos de la obra de Vallejo, algo muy necesario: “su propia actitud cívica” Pero quizá lo que más representa la obra de este autor, según nos lo muestra su comentarista es que “deja siempre una puerta abierta para que sus personajes la traspasen buscando la redención que anhelan o necesitan”.

Carlos Muñiz/según Lorenzo López Sancho

Como funcionario y escritor, las comedias de Carlos Muñiz, “desprenden el sentimiento de haber querido decir lo que no puede decirse, de tenerlo que decir de un modo tortuoso”, de no poder hablar claramente en

definitiva. Es como presenta el periodista y escritor Lorenzo López Sancho a este autor. Autor que toma partido por el grupo que, frente al teatro de evasión, apuesta por aquellos que deciden conspirar, gritar, vivir incómodamente, utilizando siglas, símbolos, convenciones al no poder hacerlo claramente. Atraviesa, por otra parte, tres etapas: naturalista, cuyas obras obtuvieron éxito de público y crítica pero no duraban en los escenarios; expresionista después, cuyo lenguaje esotérico le permite pasar la censura de la época; por último la tercera etapa es el teatro histórico. Lope Sancho decide detenerse en el teatro expresionista de Muñiz, señalando dos facetas en él, la visual, los decorados, los contrastes de luces, su influencia de la pintura y la referida al texto.” Un texto –muestra en su comentario López Sancho- donde ya no existe el hombre y se muestra la sociedad, una sociedad llena de problemas, con un estamento dominante que impone una moral y unas normas que resultan tremendamente sofocantes para el ser humano que quiere ser libre”. Concluye, asegurando después de presentar la falta de entendimiento por parte de críticos, los problemas con la censura que vivió y los desfases entre la escritura de la obra y el estreno y, por tanto, entre obra y espectador que “Muñiz merece hoy ser visto, ser leído. Y en definitiva, ser entendido”.

Francisco Nieva/por José Monleón

“Durante años, Francisco Nieva escribió obra tras obra-nos explica José Monleón intentando hacer una semblanza y estudio de este dramaturgo-ganado por sus más profundas tentaciones,y luego las guardó en el cajón. Fue, pues una literatura dramática escrita con la libertad y la soledad de un poemario, sin confirmar su poder de comunicación social desde un escenario”. Monleón presenta a un autor que, a su parecer, “escribió atrincherado, sin que el mundo teatral conociera sus obras, durante mucho tiempo. Fue reclamado en un período de cambio, cuando hizo falta arrojar una serie de textos o de símbolos transgresores contra la etapa que llegaba su fin. Y se le ha vuelto a arrinconar cuando el conservadurismo teatral ha tomado de nuevo las riendas de la demanda.” Esta reflexión sobre este escritor lleva a José Monleón a plantearse sobre el contenido real de su teatro, si este trata sobre la condición del hombre occidental, como Beckett, o de la sociedad española. Nos habla continuamente “de la confrontación de su imaginario con un orden represor, de la necesidad de vivir en un

mundo que la sociedad considera culpable y que, por lo tanto, prohíbe y castiga”. Nos presenta a un hombre culto, con un gran bagaje intelectual, un nivel importante de lecturas y muchos años en Francia, Italia y Alemania en contacto con el mejor teatro europeo, diferente del escaso y pobre teatro de aquí.

El humor del teatro de Nieva, entronca con los autores llamados “del absurdo” (Beckett, principalmente). El humor permite superar existencialmente el conflicto. Otro aspecto importante en su obra, son los personajes, que por su condición de artista plástico no se ajustan al realismo psicológico. “Las obras de Nieva, por ejemplo- comenta a este respecto José Monleón –no responden a los esquemas habituales y, en esa medida, pueden parecernos poco teatrales. La cuestión está en que proponen-como Valle o Alberti-otro tipo de teatralidad”. El director de *Primer Acto*, presenta finalmente a Francisco Nieva como uno de los personajes que pertenecen a la España soterrada y potencial, en esa dualidad en que “nuestra literatura y nuestro arte oficiales han sido decepcionantes, la España potencial siempre ha contado con escritores y creadores admirables, desde su marginación, desde su exilio, desde las cárceles, desde el rechazo social, han dado un sentido a nuestra identidad colectiva.”

Lauro Olmo/reflejado por Ángel Berenguer.

Ser un clásico de su tiempo y su carácter autodidacta definen en primer lugar a Lauro Olmo, cuyo perfil refleja Ángel Berenguer enmarcado dentro del realismo de la época. El proyecto realista, que se extiende más allá de la literatura, pretende, nos dice este comentarista “controlar la relación del individuo con su entorno y con la historia política que se está desarrollando en la Europa del momento. El realismo va a significar en esos años uno de los proyectos que producirán una mayor vitalidad en el arte del momento”. El teatro de este autor gallego se basa, primero en la necesidad de mantener la textualidad del teatro (la tradición realista en España). Pero, además su teatro se basa en situaciones en las que aparece el acuerdo, el guiño entre autor y su público. Nos explica Berenguer que “en esta época, el teatro era una forma de acción social y política y el lenguaje era una especie de sobreentendido.” Además, el teatro de Lauro Olmo, no será demasiado literario y procura recoger el lenguaje de la calle. El proyecto realista que

representó Lauro Olmo, se vio truncado, concluye Berenguer, por un lado por la censura y por otro por el teatro independiente que emerge en esos años y su necesidad de actuación política. Esto, desgraciadamente, impidió que el lenguaje teatral realista continuara con su proyecto.

- Estudio Analítico.

El comentario sobre el Teatro Breve Contemporáneo trata un teatro experimental con menor duración de representaciones y sesiones. Se pretendía completar con una segunda parte en otra separata. Separata que no se llegaría a publicar. Tenemos el Teatro Breve Contemporáneo I, viudo del II. En esta reflexión, cuatro autores, que se representan en una de las Salas del Centro Cultural de la Villa son revisados por sus respectivos comentaristas.

Densidad intelectual, una profundidad en el contenido que conjuga la metafísica con el conocimiento del hombre concreto, sin apartarse en ningún momento de la comedia trágica, en la que siempre se atisba la esperanza son los rasgos que definen, según Luciano García Lorenzo, el teatro de Buero Vallejo. El autor que quiso decir sin poderlo decir claramente es Carlos Muñiz, a quien Lorenzo López Sancho sitúa en tres etapas creativas: naturalista, la primera, con éxito de público y crítica pero sin permanencia en los escenarios; expresionista después, en la que puede pasar la censura de la época y, por último, el teatro histórico. Un autor que sufrió muchos obstáculos en su carrera y que merece ser comprendido por fin. Sobre el contenido real del teatro de Francisco Nieva, presenta José Monleón la dicotomía entre el estudio de la condición del hombre occidental, o de la sociedad española y nos presenta a un hombre culto, con un gran contacto con el teatro europeo frente al vacío español. El humor, ese humor “del absurdo” que permite solventar las dificultades y el conflicto y la capacidad de defender la verdadera potencia frente a lo oficial terminan de encuadrar a este autor. Por último, Lauro Olmo, visto por Ángel Berenguer, un clásico en su tiempo, autodidacta, autor realista. Berenguer lamenta que ese proyecto que presentó y Lauro Olmo no llegara más allá al ser interrumpido por la censura y el teatro experimental de los años 60.

Separata nº 25 “3 Autores del absurdo. Adamov, Beckett, Pedrolo”.

Para entender el teatro moderno es imprescindible conocer el Teatro del absurdo. En esta separata, la tercera que se realiza en colaboración con el Centro Cultural de la Villa, se recogen tres de las cinco conferencias que se celebradas en este Teatro tras sus representaciones teatrales en un Ciclo de Teatro del absurdo coordinado por José Luis Tutor, por su especial significación y constituyen la separata número 241 de *Primer Acto*. En concreto, trata sobre Arthur Adamov, Samuel Beckett y Manuel de Pedrolo.

- Participantes.

Este cuadernillo está estructurado con las conferencias seleccionadas del Ciclo celebrado en el Centro Cultural de la Villa. La conferencia sobre Arthur Adamov, se incluye por corresponder a un autor español, Fernando Arrabal; la de Samuel Beckett, por Ricardo Doménech, por ser Samuel Beckett uno de los autores clásicos del siglo XX y la de Manuel de Pedrolo, porque tras las presiones que sufrió por su idioma, sea el también dramaturgo Ricard Salvat, director en más de una ocasión sus textos el que hable su obra, lo que merece rescatar su contenido.

- Sinopsis.

Arthur Adamov, autor de origen armenio que emigró a Francia, durante el año 46 al 53 escribe las ocho obras que Fernando Arrabal considera entre las mejores que se han escrito en la humanidad y es para él uno de los escritores más grandes de teatro, a pesar de que apenas se le represente. Arrabal presenta a Adamov como un autor que le acercó a Mesopotamia, donde no solo se inventó la escritura sino el teatro y le hizo amar el lugar donde se origina la cuna de todas las civilizaciones. “La primera obra de teatro de la humanidad se escribe hace 3.700 años y parece una obra de Adamov-dice Arrabal-Se escribe a unos kilómetros de Bagdad”. Por influencia de Foucault que le convence de que una obra suya *Ping Pong* es marxista, Adamov empieza a escribir teatro marxista y comunista y a partir de ese momento solo escribe una obra, con un texto largo. El respeto y la admiración que el escritor español siente por este autor del absurdo, se muestra al final de su conferencia, cuando dice

“Rindamos, pues, homenaje a Adamov, que era conmovedor, inocente y admirable”

La presencia de **Samuel Beckett** en España, los años en que se va conociendo su teatro en todo el mundo fue minoritaria pero significativa. *Esperando a Godot* se publica en el primer número de la revista *Primer Acto*, en 1957. Y se estrenará en el año 66 o 67 en el Teatro Beatriz, con pocas representaciones, pero significativas. Se produce una reacción en “dos posturas: una de abierto rechazo hacia ese teatro y, en general, hacia el teatro de vanguardia, y otra de entusiasmo igualmente extremo”- recuerda Ricardo- . Alfredo Marquerie, destaca como uno de los críticos que se caracterizó por su rechazo, mientras en el otro extremo estaría Trino Martínez Trives, que defiende el teatro de vanguardia. Además se produce una importante discusión ideológica de la cultura y el teatro sobre el teatro de vanguardia. Se produce una auténtica disgregación de las posiciones teatrales. Por una parte, el teatro épico, progresista, representado por Bertold Brecht y, por otra, un teatro de vanguardia con Samuel Beckett a la cabeza. Y no habrá quien se identifique con los dos, porque uno excluirá al otro en los gustos del momento. Por suerte, se congratula Ricardo Domenech,

“apareció en nuestra vida Peter Weiss con su bien conocida *Marat-Sade*, una obra en la que pudimos encontrarnos, a un tiempo Beckett y con Brecht. (...) un teatro épico –un teatro que presentaba conflictos sociales, que trataba de despertar una conciencia solidaria-y a la vez, con un teatro que asumía el misterio, la soledad, la poesía. Weiss se convertía así en el integrador de esas dos tendencias”.

Para comprender a este gran autor del absurdo, conviene leer el magnífico ensayo de Pedro Laín Entralgo sobre *Esperando a Godot*, publicado en 1986. La presencia de Samuel Beckett, nos recuerda Domenech , que “se ha seguido manteniendo, a través de los años, en un ambiente minoritario, sin alcanzar niveles más amplios”.

El crítico teatral de *Primer Acto*, hace una semblanza biográfica de este autor, que considera una trayectoria de éxito. Nacido en Dublín, en 1906 con una formación universitaria, se traslada a París, donde entabla una profunda amistad con James Joyce. Su influencia y la del París de entreguerras que se convierte en cuna de las vanguardias europeas, le

marcarán profundamente. Su primera novela, la escribirá en inglés, pero con anotaciones en francés, lo que define lo que será su permanente carácter bilingüe. Después de la guerra, comienza a escribir en París sus obras maestras y publica *Esperando a Godot* (1953), que será un éxito sin precedentes en el teatro de vanguardia. En 1969, le conceden el Premio Nobel de Literatura, lo que “supone el reconocimiento oficial de la vanguardia. Pero Beckett no es un escritor que se deje dominar fácilmente.” Su reacción consiste en seguir viviendo y trabajando como siempre, hasta su muerte en 1989.

Profundizando en la obra de *Esperando a Godot*, resulta difícil delimitar el significado de su texto, que para su comentarista en esta separata es “un texto que, sin duda, es, con muy pocos textos más, lo mejor del siglo XX en teatro” Se le atribuye una influencia de una obra de Pascal, *Pensamientos*, en la forma de un sainete musical y representado por unos famosos payasos. Sin embargo, su mayor conocedora y principal traductora en los años 80 y precursora de los estudios académicos de su obra, Antonia Rodríguez-Gago, defiende que “La crítica y el público insistían en interpretar en términos alegóricos y simbólicos una obra que trataba continuamente de evitar toda definición”. Uno de los mayores éxitos de esta creación, la obtuvo en la Cárcel de San Quintín, en 1957 frente a 1.400 reclusos, que interpretaron de forma muy profunda los personajes de esta obra. Se trata de una obra escrita con un mínimo de elementos, con dos personajes centrales y otros dos personajes esperpénticos. Los primeros esperan a Godot, hablando, peleando, sin hacer nada. A través del desarrollo del argumento, se perfilan y diferencian los personajes hasta llegar a una gran metáfora que nos da idea de la existencia humana. “Hay una continua antítesis de personajes (...), una referencia al pasaje de la Biblia de los dos ladrones que mueren con Jesús en la cruz”, plasma Ricardo Domenech. Es una presentación de preguntas de la humanidad a las que no se le da respuesta. Frente a la duda sobre quién es Godot, Domenech defiende la teoría de algunos críticos de que “Godot es una deformación de la palabra inglesa God, Dios (...) ese Dios que no se ve, que no oye, o quizá ese Dios trágico de Sófocles, de Shakespeare, de Cervantes, ese Dios inalcanzable, con el cual se ha roto la comunicación”. En esta obra también se duda sobre si Beckett además de expresar una parodia, muestra un sentimiento desgarrado de soledad

absoluta, la soledad del hombre ante un universo que no responde a sus dudas más existenciales. Enmarcada esa soledad en la sociedad capitalista del siglo XX.

Concluye Ricardo Domenech esta presentación con la síntesis a la que va a parar Samuel Beckett: “la vida del hombre, nos da la idea de que, en conjunto, la vida del hombre es un acto constante de espera. Esto es, tomemos como tomemos la figura de Godot, la obra: una tragicomedia acerca de la espera, de la esperanza”.

El Teatro del absurdo que se denomina así en los dos primeros años de los sesenta, se considera que empieza en los años 50 y que va unido a una visión subjetiva de la realidad y se empieza a imponer en el mundo occidental. Curiosamente surge como un movimiento subjetivista que no pretende recuperar la realidad, opuesto, por tanto al Realismo épico de Bertolt Brecht, que triunfaba en ese momento en Berlín. Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Manuel de Pedrolo, Harold Pinter, ectétera, representarán esta teatro vanguardista.

El Teatro de **Manuel de Pedrolo**, aparece en un momento en que en Cataluña sólo se puede representar el teatro de “alpargata”, es decir que transcurra en la Cataluña rural, seudorromántica y el resto del teatro en catalán desde 1939 al 46 estaba prohibido. Cuando en 1958 estrena Pedrolo *Hoes i No*, supone un auténtico aldabonazo para el teatro de Cataluña. Antes de eso, había estrenado su primera obra, en 1957. *Cruma*, que sigue el pensamiento de Heidegger sobre la dificultad de hombre de comunicar con sus semejantes por la distancia entre la aprehensión y la cosa aprehendida. Para Ricardo Salvat, esta obra revolucionaria y redonda, solo podría tener por su parte “algún reproche a Pedrolo de tipo lingüístico. (...) Estoy convencido de que cuando se haga con rigor la historia de la literatura catalana, habrá que dedicarle un gran espacio a esta obra y a Pedrolo”.

Salvat se queja de que ha habido una valoración excesiva del teatro de Bertolt Brecht y ahora se está recuperando y valorando de nuevo el teatro del absurdo. La Universidad americana se interesa mucho por la obra de este autor. “Parece ser-dice Ricardo Salvat-que se está recuperando su

figura, aunque sea ante públicos minoritarios, lo que me parece positivo.” Este dramaturgo del absurdo, fue, fundamentalmente, un gran novelista.

Fue un hombre opuesto al poder, se vio obligado a ganarse la vida como detective privado. Dirigió una colección de novela negra, donde dio a conocer a todos los grandes autores de novela negra en catalán. Creía que la prosa revitalizaría la literatura catalana y escribió novela, pero también escribió teatro y así lo cuenta su comentarista, quien señala que

“entendió que el teatro que le hacía falta a Cataluña era un teatro intelectual, de rigor, de exigencia, que inquietara y obligara a pensar (...) tendremos que reflexionar, inquietarnos y, quizá, nos vayamos preocupados a casa... Este es el teatro de Esquilo, de Shakespeare, de Lope de Vega, de Calderón, de Valle Inclán... y de Manuel de Pedrolo”.

- Estudio Analítico.

3 Autores, 3 representantes del Teatro del Absurdo, del Teatro de la Vanguardia, con poca repercusión en España en cuanto a número de representaciones de sus obras, minoritarios, pero de una gran importancia y profundidad en la escena del momento.

Arthur Adamov, un autor que según Fernando Arrabal, ha escrito algunas de las mejores obras de teatro de la literatura. Armenio, que emigra a Francia y escribe allí sus obras del absurdo. Samuel Beckett, autor irlandés, que alternó su vida entre Irlanda, Londres, Alemania, pero especialmente y con el influjo de París. La influencia de James Joyce, al que conoce precisamente en París, será también decisiva en su obra. Beckett, que obtendrá un éxito sin precedentes con el estreno de su obra cumbre *Esperando a Godot*, en 1953, le llevará a alcanzar un éxito internacional, que culminará con la concesión del Premio Nobel en 1969, después de lo cual siguió escribiendo y viviendo como siempre lo había hecho. La significación de *Esperando a Godot* sigue siendo enigmática y se presta a múltiples interpretaciones, pero sin lugar a dudas refleja lo más profundo de la existencia del hombre y es un juego sobre la espera, con una puerta abierta a la esperanza. El teatro de Manuel Pedrolo, por último, presenta, junto a la importancia y el interés de la vanguardia, una contribución a la vitalización del teatro en catalán, prohibido desde los años 39 al 46 y para el que supone un auténtico empuje el estreno de su segunda

obra *Hoes i No* en 1958. Este autor, que escribió fundamentalmente novela porque consideraba que era necesaria para la literatura en catalán, hizo grandes aportaciones al teatro en catalán que hacen que merezca un lugar al lado de los grandes dramaturgos, porque supo entender el teatro desde el rigor, la inquietud, la necesidad de reivindicar el acto de pensar.

Separata nº 26 “Política Teatral. Debate”.

La revista *Primer Acto* publica en su número 242, realizado en colaboración con el Círculo de Bellas Artes de Madrid nuevamente, a la Política Teatral. El 21 de enero de 1992 se inicia este debate en la Dirección General del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) (Ministerio de Cultura). En él se recoge un Manifiesto por la Defensa de la Cultura de la Plataforma de la Cultura, formada por colectivos profesionales de la literatura, la danza, la música, el teatro, reclamando un cambio profundo en las actitudes y estrategias del gobierno y del resto de administraciones públicas, fuerzas políticas y medios de comunicación, que da pie al posterior debate.

- Participantes.

Participan en este debate, los productores teatrales Justo Alonso y Juanjo Seoane; el empresario de sala, Alejandro Colubi; Juan Polanco como representante de la Unión de Actores; David Ladra, ensayista teatral; Juan Antonio Hormigón, director de Escena y de la ADE; el director general del INAEM, Juan Francisco Marco; José Sacristán, actor y, como moderador, José Monleón, director de *Primer Acto*.

- Sinopsis.

La publicación del texto íntegro del Manifiesto por la Defensa de la Cultura da inicio a este especial sobre Política Teatral. En él los firmantes, rechazan las políticas neoliberales y, con ellas, el recorte de los presupuestos de cultura de 1992, consecuencia de ellas, a las que acusa de causar la indefensión de la sociedad español, considerando responsable al gobierno de la nación y a las administraciones autonómicas y locales. También consideran responsables a los medios de comunicación, por ser la información cultural inexistente o escasa y centrada en lo “conocido” o a lo más frívolo y ajeno a hecho cultural en sí. Todo esto provoca una ausencia de valores éticos, de proyectos colectivos, etc.

Los reclamantes defienden “la cultura como necesidad primaria e intrínseca en el ser humano, como un derecho inalienable del individuo que le ayuda a enriquecer su personalidad, a desarrollar su actitud crítica y su capacidad de decisión.” y “entendemos que la cultura constituye un bien

social que debe ser protegido y apoyado por los poderes públicos de un Estado democrático, como lo son la educación y la sanidad”. La Plataforma de la Cultura Reclama 8 puntos, en los que se pide dar una mayor capacidad de acción al Ministerio de Cultura, con un mayor presupuesto y potenciando intercambios con diferentes países; el aumento de administraciones autonómicas y locales; la preocupación de las fuerzas políticas y sociales por la política cultural; la ampliación de los espacios de información cultural en radios y televisiones, al igual que la exigencia a editores y directivos de medios de comunicación escrita de la ampliación de información y opinión cultural, modificando los criterios actuales que recogen sólo los grandes acontecimientos, y se plantea que se garantice una labor crítica rigurosa, capacitada y solvente; comprometiéndose todos los firmantes a esforzarse por elevar su capacidad técnica y profesional y firman este Manifiesto en Madrid con fecha 26 de noviembre de 1991 con la relación de todos los grupos que lo suscriben.

Se inicia, a continuación, el comentario sobre la política teatral, con una entrevista al Secretario General de Actores, Juan Matute. La entrevista, que conduce Santiago Trancón, se realiza unos días antes del Paro General convocado el 12 de diciembre de 1991, en el que participan la mayoría de los sectores relacionados con la cultura, especialmente con el teatro. La Unión de Actores Española, es la organización más representativa de la profesión teatral y de ella parte-inicia su declaración Matute- la propuesta de Paro cuyo “propósito era forzar a todas las Administraciones Públicas a que tomaran conciencia de la situación del teatro y la cultura en nuestro país. Partíamos de un hecho concreto: los recortes presupuestarios que el Ministerio iba a hacer en el 92 y que afectan directamente al teatro” Y defiende que sin “reafirmar la presencia política y económica del Ministerio de Cultura, no es posible llevar a cabo ninguna coordinación general”.

Ante la importancia de la iniciativa privada en el Teatro, se muestra un tanto receloso, ya que parte “del hecho de que el Estado debe garantizar el teatro y la cultura como un bien social que es, como servicio público, a todos los ciudadanos.” Y afirma que “la iniciativa privada apenas existe en el teatro todavía” y se queja de la falta de leyes y estructura necesaria y suficiente para que se pueda iniciar realmente una iniciativa privada teatral.

En cuanto a sus expectativas con respecto a la huelga sitúa como primer petición la creación de un Plan Nacional de Teatro, un plan flexible; además, reformas de la legislación como “el Reglamento de policía de espectáculo”, que no diferencia entre los distintos espacios y otras exigencias. Lo que se busca con este paro es que “produzca un efecto de sensibilización y rectificación; hay que variar el rumbo” –alega este representante-. Para finalizar su intervención, es categórico sobre determinados programas de Televisiones privadas y responsabiliza a los partidos políticos que “mientras sigan colocando la cultura en el lugar más lamentable de sus programas, despachándolo con cuatro generalidades manipuladoras, mal vamos” y remata sentenciando que “la cultura no aparece, por ejemplo, en ninguno de los 15 programas prioritarios del Gobierno para el próximo año, en ninguno. Por eso pedimos, insisto, un cambio cultural a todos los poderes públicos”

A continuación comienza un nuevo debate en el Círculo de Bellas Artes, en el que toma la palabra David Ladra, que ante la situación política mundial, con la caída de los estados socialistas, plantea dos posiciones encontradas respecto al Estado y el Teatro: “la de aquellos que piden del Estado una política para que el teatro no se convierta en una simple mercancía y pueda mantener un cierto nivel, y la de aquellos otros que consideran un peligro la intervención del Estado y creen conveniente que el teatro funcione conforme a las leyes del mercado”.

La necesidad de considerar no sólo el teatro sino el lenguaje cinematográfico y televisivo, la expone el actor José Sacristán al indicar que hay “un sector enorme de la población española, de una edad determinada, que está siendo educado visualmente por la televisión, un medio condicionado por una dinámica y una estética concretas”. Considerando a la televisión con un tinte un tanto peyorativo, competencia clara del teatro, introduce este tema ante el que se une David Ladra, afirmando que “la estética del clip se ha apoderado de la juventud y, probablemente, aquí proceda una tarea casi conservacionista”. El cambio en la sociedad española de los últimos años demanda un cambio también lo que se le debe ofrecer, plantea el empresario teatral Alejandro Colubi, que insiste en que “Yo creo que tenemos la obligación de intentar que esa sociedad sobre la que pretendemos influir de alguna forma suba un escalón

más, pero sin ir contra ella, sin separarnos de ella”. Sobre la dicotomía del proteccionismo o no proteccionismo del Estado sobre el teatro, Juan Francisco Marco, encuentra la referencia en la Sanidad: “Por ejemplo, todos los grupos políticos aceptan que el servicio sanitario debe estar sufragado con dinero público. Después, unos dicen que debe ser gestionado directamente por el Estado, otros que debiera ser un sistema mixto, etc.” Esta reflexión resulta clave para José Monleón. Juan Antonio Hormigón habla del retraso que se puede observar en España con respecto a Europa, realidad a la que pertenece, con respecto a algunas circunstancias teatrales como la creación del Teatro Nacional, que surge en España en la República, no puede salir adelante, mientras que el Primer Teatro Nacional francés lo creó Luis XIV; o, por ejemplo, “la noción de que la cultura no debía existir como mercancía, o, por lo menos, que cabía la posibilidad de rescatar un territorio de la cultura para no tuviera la condición de mercancía” y vuelve a abordar el tema de la televisión, para preguntar sobre el espacio del teatro: “¿Puede el teatro ser como antes, es decir, tenemos que soñar con el pasado o tenemos que plantearnos la situación respecta al aquí, el ahora y el futuro?” Sobre ese futuro y el presente se inclina por reflexionar Justo Alonso “en torno de los profesionales para ver hasta qué punto no somos capaces resolver nuestros problemas con imaginación, sin recurrir necesariamente al Estado como único salvador, porque creo que no es la solución”. “Es muy fácil arrojar contra la Administración toda la culpa- concreta- cuando a veces sólo se trata de nuestra pereza o falta de lucidez”. Teniendo en cuenta que el gasto público es diferente ya que ahora existen los Ayuntamientos y las Comunidades Autónomas como partícipes de los presupuestos, Juan Francisco Marco, pide enmarcar el debate teniendo en cuenta esa distribución y nuestra tendencia al acercamiento a los modelos europeos. Y se muestra firme en su propuesta de que “la normativa ministerial que regula las subvenciones debe cambiar. El debate está abierto...”.

A todo esto, se pregunta David Ladra “si la política teatral de la que estamos hablando se reduce sólo a subvenciones o hay algo más”. La discusión acerca de la crisis y sobre la intervención del Estado la simplifica Justo Alonso unificando la opinión de los presentes, “Creo que todos los profesionales que nos encontramos aquí- dice-debemos pedirle al Estado que dedique más dinero al teatro, y que, por los procedimientos que estén

en su mano, provoque, a través de los medios de comunicación, una proyección mayor del hecho teatral”. Y para aunar lo público con lo privado, ciertas parcelas teatrales tendrían que ser tuteladas por el Estado, entre otras “los Clásicos y las Nuevas Tendencias.” Y remata, pidiendo una Ley de Mecenazgo y Patrocinio para el Teatro. Las soluciones a los problemas los indica marcando las medidas correspondientes, el director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Juan Francisco Marco, pidiendo no quedarse solo:

“el primer objetivo es compensar las desigualdades territoriales existentes (...) El segundo objetivo es la proyección de nuestro teatro hacia el exterior. El tercero, definir qué servicios públicos dentro del teatro han de ser sostenidos con cargo a los presupuestos generales del Estado y cuál su modo de gestión. El cuarto objetivo es ver cuáles son las medidas de fomento del teatro (...) y como último, la defensa, conservación y difusión del patrimonio teatral en este país”.

Y propone discutir estas medidas con un amplio número de profesionales. También adelanta que la Ley de Mecenazgo saldrá pronto.

La postura de José Sacristán vuelve a insistir sobre la necesidad de replanteamientos profesionales, “No vamos a alcanzar una solución, si no existe, paralelamente a nuestra demanda, una revisión por parte de la profesión de sus comportamientos profesionales.” Y entona una mea culpa de los actores teatrales españoles que no han evolucionado sus niveles de interpretación como lo han hecho los actores cinematográficos.

Dada la situación actual, retomando todo lo hablado durante el encuentro y concluyendo ya el debate, Alejandro Colubi, se decanta por “partir de lo que tenemos y mejorarlo; luego, dejar que el talento y trabajo impongan su desarrollo. De momento, es insustituible la necesidad de ayuda, por parte del Estado”. Las formas de esta ayuda, Colubi cree que hay que modificarlas de manera que haya igualdad de oportunidades. Y luego, habría que hacer subir al público el escalón para desarrollar la tendencia que queramos desarrollar, es lo que defiende este empresario. Para finalizar la reunión, antes de las últimas palabras del director general del INAEM, Justo Soane se queja de que en España los actores no se sienten orgullosos de trabajar en teatro, de la competencia de las series televisivas y la falta de implicación por parte de la profesión en los

problemas del teatro. El final de esta charla lo dirige Juan Francisco Marco haciendo un gran ofrecimiento la unión para solucionar los problemas: “Lo que ofrezco desde el INAEM es la posibilidad de organizar ese debate e ir resolviendo estos temas en la medida en que seamos capaces de buscar soluciones, consensuadas o no, con la participación, de todas las personas e instituciones afectadas”.

- Estudio Analítico.

El debate dedicado a la Política Teatral se inicia con el Manifiesto de noviembre de 1991, por la Defensa de la Cultura de la Plataforma de la Cultura, formada por colectivos profesionales de la literatura, la danza, la música, el teatro, etcétera, reclamando un cambio en la política gubernamental, administraciones públicas y medios de comunicación, que lleva a la convocatoria de una huelga de todos los integrantes del mundo teatral, seguido por la entrevista al Secretario General de Actores, Juan Matute. A partir de ahí y con la presencia del director del INAEM y diversos profesionales del teatro se analiza la crisis del teatro que ha visto como en los últimos años ha perdido gran parte de su público. La política seguida, con la que no convergen ninguno de los presentes es puesta de manifiesto como causa mientras se analiza la necesidad o no de la implicación presupuestaria del Estado en los acontecimientos teatrales, ante lo hay prácticamente unanimidad, a la vez que se pide también el seguimiento de los medios de comunicación de los eventos que no sean exclusivamente de gran repercusión. También se introduce la autocrítica por parte de los actores, cuyo representante en el debate expone la necesidad del replanteamiento sobre sus comportamientos profesionales y sus niveles de interpretación. El Director del INAEM plantea sus objetivos a fin de solucionar los problemas del ámbito teatral pidiendo la colaboración de una amplia representación de profesionales, a los que convoca al diálogo.

Separata nº 27 “La seducción de la utopía”.

En esta separata que *Primer Acto* dedica a la Utopía, publicada en su número 243 se plateará el tema primero en una entrevista para dar forma a esa seducción de la utopía. Para profundizar después en el tema con la participación de diferentes personajes relevantes a través de sus testimonios personales, con lo que pretende dar una semblanza de lo que es y representa este término fundamental.

- Participantes.

El periodista y poeta Javier Villán entrevista en primer lugar al director escénico Maurizio Scaparro.

Participan a continuación, diferentes profesionales desde el ensayista y teólogo Enrique Miret Magdalena, el pintor Ginés Liébana; un biólogo, Faustino Cordón; el filósofo, José Luis Aranguren; el escritor Manuel Andújar; José Luis Alonso de Santos, autor de teatro; el novelista J.M. Caballero Bonald; Luis García Montero, poeta; el director de *El País*, Joaquín Estefanía y el portavoz de cultura del PP Miguel Ángel Cortes.

- Sinopsis.

La utilización de Don Juan y Don Quijote por el dramaturgo Maurizio Scaparro sirven para valores fundamentales. “Don Juan es un personaje dominado por la pasión de *actuar*, de *escenificar* las exigencias de su imaginario, de buscar un *público* para sus desafíos –a la Religión, al Terror, a la Muerte, a la Moral, al Orden Político-, Don Quijote es la expresión del compromiso con la utopía”. –según José Monleón.

La utopía es, para Scaparro, “Cuando estoy optimista me gusta pensar que utopía es la realidad de mañana. Cuando estoy pesimista, que es un ensueño.” Y diferencia ideología de ideas, siendo la primera “la organización de esas ideas que perviven como sistema y organización política”. La posibilidad de que intelectuales y artistas alcancen el poder se lo plantea como plausible pero lo matizará ante las reticencias de su entrevistador, Javier Villán, que sólo se plantea el uso de algunos resortes y elementos por parte de ellos. “Hasta ahora-se atreve a aseverar-el intelectual ha aspirado a ser la conciencia crítica del poder, hay que ir un paso más allá. Porque hemos descubierto que el poder no tiene ni necesita

conciencia”. Los dos elementos que definen y diferencian al teatro de otras artes, es “Lo efímero, la condición fugaz”. “Y el otro es la memoria”.

En la formación del concepto de utopía en *La Seducción de la utopía: Don Juan y Don Quijote*, de Scaparro, ambos mitos españoles con categoría universal, están inmersos en la seducción, al ser el primero un seductor y el segundo seducido, ni se alejan del término utopía. No cabe duda de que Don Quijote representa la utopía, los sueños. “Don Quijote nace de los libros... Es un libro itinerante (...) Literariamente deviene el modelo de novela moderna.”, constata Maurizio. Además Cervantes demuestra en su obra maestra el amor que profesa al teatro, “lo dice expresamente”. Su amor por el Teatro lo manifiesta Cervantes a base de referencias continuas en *El Quijote*, además con gran altura. No debemos olvidar que Cervantes escribió mucho teatro, aunque su calidad y su importancia no puede equipararse con la principal obra literaria de todos los tiempos.

El debate de esta separata sobre la seducción de la utopía es de estructura peculiar y distinta a las demás, ya que no es un debate sino una exposición de pensamientos y reflexiones de los participantes que aportan su visión profunda de este movilizador de voluntades, centrándose en esas figuras fundamentales de Don Juan y Don Quijote. “Único camino posible para la realización de los más profundos y escondidos deseos del hombre que muerden-por reprimidos-constantemente nuestro corazón”, para José Luis Alonso de Santos, aboga por el renacimiento cultural Manuel Andújar. El personaje de Don Juan representa el secreto de la seducción, el arte de fingir, convencer, engañar, como sea, para conseguir la conquista de la víctima. Una vez logrado el fin buscado, se deshace del mismo modo que se ha creado. La necesidad de que exista esa utopía para luchar por los altos ideales del hombre, sobre todo los de la solidaridad y la justicia, la detecta Faustino Cordón porque “Cervantes hace sentir en su libro el vacío, tan sensible en la España de entonces, que deja la falta de una utopía racional, viable.”

Frente a la defensa y la idealización de las utopías, el portavoz del PP, M.A. Cortés las denosta tachándolas de “ensoñaciones, a veces bienintencionadas, pero irreales siempre de una gente que nos quiere cambiar y modelar según sus deseos y, por eso, son muy peligrosas cuando

alguien intenta hacerlas realidad desde el poder”. Si bien defiende su completa simpatía por Don Juan y Don Quijote. Mientras que, para J.L. Aranguren sin embargo, “el hombre (...) es el ser utópico que imaginariamente vive ya en un lugar todavía (y, según la etimología por siempre) inexistente.” El poeta Luis García Montero pide hablar del futuro, no desde el futuro, “Los movimientos históricos reaccionarios prefieren hablar de orden social, en vez de enfrentarse con las obligaciones impuestas por la vieja idea ilustrada del contrato social.”, afirma, para definirse después como "más que en las utopías, soy partidario de creer en la posibilidad de un presente de los ciudadanos”. Otro nuevo defensor de las utopías presentándolas categóricamente como una opción social necesaria al acusar a los “enemigos a ultranza de la utopía son los mismos que propugnan ese nuevo orden universal basado en toda clase de sumisiones, controles económicos y prepotencias políticas” es José Manuel Caballero Bonald, que advierte de la existencia de las multinacionales como contrapunto a esa utopía y reflexiona tristemente sobre que “Tal vez los únicos potenciales aspirantes a la utopía sean ya los que nunca poseerán la tierra”. Una utopía realista es lo que reivindica E. Miret Magdalena, para quien Don Juan y Don Quijote son el paradigma de los líderes necesarios en el camino de la utopía,

“El triunfador eternamente insatisfecho, y el desfacedor de entuertos que a corto plazo fracasa. Dos utópicos que no ponen el tiro en la verdadera presa porque el uno olvida que sin sacrificio por el otro no hay nada que llene al ser humano; y el segundo porque su utopía no es realista, se escapa hacia nubes sin consistencia”.

Este ensayista defiende una ética de la convivencia, basada en el respeto a la libertad, que ayude al hombre a mantener su propio camino y a alcanzar la felicidad.

La utopía colectiva viene impulsada por la ideología, así lo expresa Joaquín Estefanía, “Las ideologías tienen un sentido finalista que se identifica con la utopía colectiva”. Este periodista relata como “probablemente sea cierto que la idea misma de utopía lleve al totalitarismo, a las sociedades cerradas. No hay utopías benévolas, según la experiencia histórica: los que con las mejores intenciones quisieron buscar

atajos y conseguir el cielo en la tierra, no lograron más que extender el infierno.”

- Estudio Analítico.

La seducción de la utopía es un tema controvertido que entronca con las ideologías y trasciende el teatro. Partiendo de los dos personajes más universales de la literatura española, Don Juan y Don Quijote, Maurizio Scaparro crea su obra con ese título: *La seducción de la utopía: Don Juan y Don Quijote* y a partir de ella las personalidades más variopintas reflexionan y se posicionan ante este concepto. En general presentando la utopía como un camino para la realización de los deseos más profundos del hombre, como la satisfacción de la necesidad, no cabe duda que humana, de la solidaridad y la justicia. Sin embargo, también hay quien advierte de su peligro, de convertirse a través de la ideología en un instrumento del totalitarismo, que lleve a ese hombre por el camino contrario del que los defensores de esa utopía querrían, de llevarnos por otra parte que la buscada.

Separata nº 28 “Sevilla, el descubrimiento de estar juntos”.

La exposición universal que tiene lugar en Sevilla en 1992 representa un momento expansivo y creativo, un acercamiento a culturas y costumbres de distintos países que se reparten en impresionantes pabellones en la isla de la Cartuja de Sevilla. Esta exposición universal será el tema de la vigésimo cuarta separata, que se publica con el número 244 de *Primer Acto*.

- Participantes.

Los artículos publicados en este cuadernillo comienzan con la entrevista a Maurizio Escaparro, asesor de la Expo, en primer lugar, firmada por Miguel Bayón y lo completan los artículos firmados por Domingo Miras, Cristina Baulies, Juan Pedro Herráiz y Virginia Guarinos.

- Síntesis.

La asesoría teatral de este acontecimiento cargado de innovaciones y de connotaciones teatrales, la dirigirá Maurizio Scaparro, una vez finalizado su montaje *Don Quijote: fragmentos de un discurso teatral*; una gran fiesta bajo el título de “El descubrimiento de estar juntos”, donde el teatro en la calle cobra vida gracias a la compañía de “Els Comediants”. Para este dramaturgo italiano “en el origen del teatro está la fiesta”. La plaza, la calle, debe estar unida al teatro, y a su vez el teatro al aire de la plaza, para conquistar la verdadera identidad la una a través del teatro y no convertirse en algo estancado y estático este último gracias a su conexión con la calle.

Esta separata sobre Sevilla y su Expo se conforma en una especie de puzle de colaboraciones escritas sobre aspectos de esta gran concentración callejera y cultura. Domingo Miras, dramaturgo y miembro del Consejo de Redacción de la revista *Primer Acto*, es encargado por la revista para escribir sobre la noche más mágica del año, la noche de San Juan. Busca documentación y tan solo encuentra escritos de Ibsen y Lope de Vega sobre ella y un corto relato sin interés de Blasco Ibáñez. Releyendo a los dos grandes maestros, Miras encuentra el paralelismo en esa noche de ambos es “que se vive para estar prometido (...) Bien pudiera ser, por tanto, que las hogueras de San Juan simbolizan el fuego del amor”. Profundizando

en el significado del grupo como lugar desde donde se parte y que la fuerza del amor escinde en la Noche de San Juan para formar la pareja. Se convierte así “el emparejamiento en un acto antisocial, una escapatoria de la autoridad paterna, un atentado al grupo familiar (la sociedad) de procedencia, una verdadera rebelión: el amor genésico y la rebelión, es decir, el mito de Don Juan”. Esta figura, con su fuerte carácter antisocial se revela ante una sociedad donde el amor sólo se permite en el matrimonio, convenido y contratado, convirtiéndose

“cuando es espontáneo producto de la natural inclinación y constituye por sí mismo una rebeldía y una transgresión: de ahí los engaños, artimañas, clandestinidad de los amantes y, de ahí, también el Don Juan como *burlador* en Tirso, o como hipócrita en Molière y en Mozart-Da Ponte, libertino que oculta su condición moral para no ser socialmente descalificado”.

En la ópera de este último, aparece ese personaje infantil e inmaduro, confuso y equívoco, el Cherubino, que enamora a las damas, apareciendo el original “No encuentro paz ni de noche ni de día, pero me place languidecer así”, séase un Don Juanito, que aparece con el propio Don Juan. El personaje de Don Juan cambia con sus autores y según la época, desde ocultar su libertinaje para no perjudicar su posición social, para mostrarse desenfadado en la obra de Tirso de Molina y llegar a hacer para divulgar después por encima de todo.

La noche de San Juan se convierte no solo en la “ritual muerte de un dios, sino que, bajo la máscara de la alegría y el juego, también en ella morimos todos un poco, como es obligado en los ritos orgiásticos”, concluye Domingo.

La expo de Sevilla se fundamenta en gran parte en el teatro en la calle, un género teatral surgido en los años 70 en Cataluña de la mano de “Comediants”, “La fura dels Baus” y, más tarde, de “La Cubana” y cayó en picado al hacerse grandes empresas y no ser relevadas por otras de similar calidad. La crisis que significa la dificultad de encontrar un verdadero teatro en la calle: “Nos encontramos con que hay mucho teatro en la calle pero apenas hay teatro propiamente *de calle*. Pocas compañías conciben su espectáculo para una plaza o calles determinadas provocando la

movilización y participación de la gente”, afirma el director artístico de la Fira de Teatre el Carrer de Tàrraga, Frederic Roda.

El teatro de calle resurge, aprovechando fórmulas anteriores, y tiene un gran éxito en los años 70, influido directamente por el folklore y la tradición, mezclando teatro y animación. Se pasó después a un teatro muy innovador, especialmente diseñado para representarse en la calle y que movilizaba gran cantidad de público. La crisis del teatro en la calle para el director de “Comediants”, Joan Font, “no es de ideas ni de público, es la crisis más grave que puede haber: no hay gente que se dedique a hacer teatro de calle”. El teatro en la calle tiene otros problemas particulares que favorecen esta crisis como lo caro que es la producción del espectáculo, la dificultad de los ayuntamientos de percibir la rentabilidad de un espectáculo en el que no se paga entrada, la necesidad de actores enérgicos, con capacidad de improvisación, difícil de conseguir y el espacio donde se actúa y lo complicado de ensayar. Para contrarrestar esa crisis lo que se plantea en Cataluña es la realización de talleres que faciliten la formación y análisis de este tipo de teatro y suplan la falta de docencia sobre este teatro.

“Comediants” será la compañía que todas las tardes despliegue sus Cabalgatas por las avenidas de la Expo 92, durante toda su duración, dando trabajo a 146 personas. El público que acude a las representaciones es completamente variopinto, viajes de fin de curso, jóvenes interesados en proyectos, tercera edad, gente de Sevilla, extranjeros de todas partes, españoles de cualquier zona. Joan Font ve gentes que “no vienen a ver nada en concreto y, a la vez, quieren verlo todo”. Un espectáculo que no dejará de transformarse hasta que llegue el último día de octubre de esta Exposición Universal y su última representación. La Compañía partiendo de la idea de los inventos y los descubrimientos, llegará a través de su Director a trabajar en la idea del “redescubrimiento”, que consiste “entrar dentro de mí y contar algo que me conmoviera: el ciclo vital, explicar el tiempo según lo vive la cultura a la que pertenezco”, explica. El teatro de calle es un teatro que rompe el espacio, se atreve con lugares inverosímiles, sorprende al espectador. Aunque se mantenga el teatro clásico, importante que se mantenga, pero, por otra parte, este es un teatro necesario, aunque haya quienes por contraposición al teatro tradicional de sala, tachen al teatro de calle como si no fuera teatro. Mantener la frescura y el prestigio

de su trabajo se basa en el entusiasmo por la calle, lo que lleva a dar lo máximo de sí mismos a sus integrantes; la pasión por la gente por encima de todo y por mantener un contacto familiar entre todos los miembros de la Compañía.

“Comediants” presenta “La magia del tiempo: Cabalgata en 12 actos”, que se publica en la separata junto con el Guión de la Cabalgata, para finalizar este especial de un acontecimiento único que tuvo una repercusión internacional.

- Estudio Analítico.

Una explosión de culturas que se muestran en el recinto de la Isla de la Cartuja, el que fuera El Monasterio de Santa María de las Cuevas, aparece en diferentes innovadores Pabellones de países representativos del panorama mundial. Maurizio Scaparro presenta en la Expo 92 una versión sobre el Quijote y en ese marco incomparable, con ese despliegue por parte de naciones que traen curiosidades, nuevas tecnologías y sorpresas, una parte fundamental lo constituye el teatro en la calle, llevado por la Compañía catalana “Comediants”. Esta compañía con veinte años de experiencia de teatro en la calle, desarrolla diariamente su función recorriendo la superficie de la Expo con un espectáculo atrevido, diferente y sólido. La idea de esta función está basada en el “reedescubrimiento”, al que su director Joan Font llega a través de la reflexión y la experimentación buscando lo más adecuado para esta ocasión. Desde el 20 de abril hasta el 12 de octubre, inicio y finalización de este evento, todos los integrantes de este grupo actuarán con gran energía y muchas veces improvisarán, defendiendo el ciclo vital y la cultura mediterránea a la que pertenecen. El problema del futuro de este teatro no se trata de una crisis de ideas o de público, sino de falta de profesionales que se dediquen al teatro en la calle.

Separata nº 29 “Teatro Latinoamericano”.

Ya tocando a su fin estas separatas de la revista *Primer Acto*, en el número 245 se publica el cuadernillo nº 49, con el Teatro Latinoamericano como tema monográfico, a través de dos Testimonios.

- Participantes.

El primero de los testimonios es el de Raquel Revuelta, actriz cubana, que ha tenido también responsabilidades políticas en su país y el segundo, el de Santiago García, actor, director de cine y dramaturgo colombiano, miembro en todos esos aspectos en el grupo “La Candelaria” de Bogotá.

- Sinopsis.

El comienzo en la actuación de esta actriz, así como las escuelas de Teatro que existían en ese momento en Cuba y, sobre todo, la afirmación de que “la vía para acceder al teatro era muy difícil porque éste prácticamente no existía. Eran esfuerzos aislados pero, en realidad, se hacía muy poco teatro”, es como Raquel Revuelta comienza su Testimonio. En aquel momento, en Cuba, además, había que trabajar en otras cosas para hacer teatro y lo más interesante era el teatro que se hacía en pequeñas salitas, que mantuvieron el teatro antes de la revolución. Teatro Estudio surge en 1958, con gente que estudiaba en Francia y en Italia y que vuelven a Cuba. Tras su creación comienzan estudiando a Stanislavski y con la intención de crear un teatro de calidad y de dar respuesta al pueblo. Su primera obra fue Juana de Lorena. Vicente Revuelta, hermano de Raquel, es el fundador del grupo y formó a gran parte de los actores que actualmente siguen trabajando. “Teatro Estudio fue siempre un lugar de debate, de búsqueda, de inconformismo, algo que es importantísimo en el arte”, apuntilla. Con la revolución, el Teatro Estudio se radicaliza, solo se contempla el teatro en interés de la revolución. Luego, la revolución atraviesa una crisis que afecta a la cultura revolucionaria. Según Raquel, la creación del Ministerio de Cultura en Cuba es lo que favorece la extinción de los problemas que tenían estancado al teatro. Este Ministerio “busca fórmulas para que todo funcione mejor. Ha creado diversos Institutos como parte del Consejo, para que los propios artistas intervengan en las decisiones políticas que afectan al arte y no lo hagan simples funcionarios”.

Después de explicar su relación con la elaboración de proyectos teatrales desde el punto de vista de la actriz, que a su vez es un cargo político, finaliza la entrevista con José Moleón definiéndose: “Me siento como una actriz dialogando con los actores, que trata de ver los problemas existentes en el colectivo para así poder hacer aquello que sea más útil”.

Santiago García conforma el segundo testimonio de esta separata sobre Teatro Latinoamericano. Uno de los fundadores de la Compañía “La Candelaria”, creación que correspondía a una iniciativa de creación colectiva que se defendió como el único camino creativo que no merecía la calificación de reaccionario. Él defiende la creación colectiva como algo que existe desde hace mucho para defenderse de los que les acusan de oportunistas y de buscar un método rápido de hacer teatro. Sobre su evolución explica que en 1981, esa creación colectiva enferma de cáncer llevándoles al anquilosamiento. Suspenden la forma de trabajo y trabajan a partir de propuestas individuales, de textos escritos por los actores y luego vuelven a la creación colectiva. Que funciona, para paralizarse después y entonces vuelven a los proyectos individuales. Y así mantienen el sistema de trabajo. La situación política de Colombia en ese momento, donde se han producido sistemáticos atentados, cree este dramaturgo que provoca el que el artista se decante por una posición política: “Aunque no quiera, aunque uno haga la vista gorda ante lo político y se proclame artista subjetivo, lo pueden matar, dentro de ese caldo, terrible, que es la política. Entonces uno, como artista, tiene que ver, aunque no quiera, con la política y su obra, tiene que ver consecuentemente con la política”. Sobre el panorama del teatro en Colombia en ese momento, lamenta la presentación de los directores de un teatro completamente ajeno a la situación del país. Aquí defiende que los espacios donde se pueden dar las opiniones tienen que estar muy abiertos y esto tiene que ver, para él, con la política. “Los encuentros los espacios donde uno puede dar sus opiniones, tienen que estar siempre muy abiertos. Y eso es lo que siempre se ha asociado a la idea de teatro, referida no tanto a la obra como a la actitud y al ambiente que rodeaban su representación y su discusión.” La creación de un teatro nacional en Colombia forma parte también de un debate sobre el teatro latinoamericano. Llega un momento en que se hace necesario buscar una dramaturgia nacional y, entonces se encuentran con la sola existencia de tres autores colombianos vivos: Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura

y Jairo Aníbal y apenas hay también autores latinoamericanos. Es entonces cuando “La Candelaria” siente la necesidad de recurrir a la creación colectiva. “Yo sigo pensando, sin embargo,-afirma Santiago García en su defensa de lo local- que sin una dramaturgia escrita por nosotros mismos, absolutamente local, absolutamente particular, no podremos acceder a lo universal”. Y esta polémica sobre lo particular y lo universal ha sido un enfrentamiento en el Festival de Manizales o en el Festival Iberoamericano de Bogotá.

“La Candelaria”, formada por 15 miembros, que ensayan cada día y tienen función de miércoles a domingo, cobran el precio de la entrada de los más caros de los teatros de Bogotá y, sin embargo, tienen serias dificultades para cobrar el sueldo correspondiente. Trabajan, por lo tanto, en otras cosas, siempre relacionadas con el teatro.

La obra teatral de “La Candelaria”, como en otros muchos casos similares, a veces se compara y recuerda con una época pasada en que se descubrió la compañía, en que el público y la crítica la reciben con gran éxito. Pero “nosotros no queremos, para ser mejor comprendidos y analizados, quedarnos en Guadalupe, ni El Paso; hemos de seguir apasionadamente hacia adelante, así nos queden atrás los críticos. Tenemos que seguir con nuestro público la realidad que estamos viviendo y que cambia pavorosamente”.

Nos cuenta a partir de ahí, cómo se introdujo en el mundo del teatro un arquitecto, que había estudiado arquitectura en distintas ciudades, trasladándose finalmente de Venecia a Bogotá, donde abandona la arquitectura por unos estudios teatrales con un japonés, Seki Sano, discípulo directo de Stanislavsky en la URRSS. Con sus compañeros de estudio, forman un grupo, El Búho, para seguir estudiando a fondo a Stanislavsky. Después de relatar sus periplos de aprendizaje teatral comienza a hacer teatro en la Universidad Nacional, donde decide con varios amigos crear un espacio independiente, Casa de la Cultura primero y después, el Teatro “La Candelaria”, donde confiesa “hemos continuado con nuestra preocupación por estudiar técnicas y teorías que nos infundieran ánimo para seguir adelante”. La reivindicación de un teatro local para dar en lo universal, es ejemplificado por Santiago García cuando cuenta la primera invitación de su grupo “La Candelaria” a Europa. Presentando dos

obras, una de un argelino afincado en Francia y la otra, la Orestíada, de Esquilo en Festival de Nancy, a finales de los años 60, a las que les dan un carácter ampliamente colombiano, encuentran un absoluto rechazo por parte del público francés. Eran adaptaciones no forzadas, no folkloristas, ante las que se produce “una reacción muy violenta por parte del público francés, para el que resultaba difícil aceptar nuestros dos espectáculos, basados en textos que les eran familiares, como teatro de calidad”. A pesar de todo ello, su trabajo continúa en la defensa y la muestra de ese tipo de teatro, “probando cómo nuestro arte, nuestra creatividad, aun partiendo de materiales europeos,(...) puede digerirlos, transformarlos y brindarlos a Europa como aportaciones a la historia del teatro, que debe ser considerado como un arte universal.”, finaliza.

- Estudio Analítico.

El teatro en el que da sus primeros pasos Raquel Revuelta, es apenas inexistente en la Cuba de los años 50, cuando comienza a ser actriz, gracias al estímulo de su padre y su hermano. Las pequeñas salas de teatro independiente son lo único que mantiene vivo el Teatro en esos años. En 1958 surge el Teatro Estudio, con cubanos que habían viajado a Francia e Italia, estudiado teatro allí y vuelto a Cuba y se centran a partir de ahí en el estudio de Stanislavski. Con la revolución, el Teatro Estudio se radicaliza, defendiendo solo el teatro en interés de la revolución. Esta actriz, con amplias responsabilidades políticas, afirma haber intentado buscar soluciones a los problemas del teatro, a través del diálogo.

Santiago García, dramaturgo colombiano, funda en 1966 el Grupo de “La Candelaria”, cuyos 15 miembros trabajan a partir del método de Stalishnavski representando cinco días a la semana y desarrollando una creación colectiva que intenta suplir la falta de autores colombianos. Este grupo considera imprescindible la elaboración de una dramaturgia local con el fin de alcanzar lo universal y partiendo de esa premisa trabajan, e intentan desarrollar su teatro. Esto lleva a una serie de obras individuales de marcado signo nacional que se alternarán con obras europeas trabajadas, elaboradas y representadas con un enfoque absolutamente colombiano.

Separata nº 30 “Sagunto”.

Publicada con el número 251 de la revista *Primer Acto*, esta separata, bajo el título genérico de “Sagunto”, recoge en la página siguiente el de “Rehabilitación y uso de los teatros clásicos, debate” se centra en el debate celebrado los días 9 y 10 de julio de 1993 en la Casa de Cultura Campellá Pallarés de Sagunto y trata de la rehabilitación, entre 1992 y 1994, del teatro romano de la ciudad valenciana de Sagunto, dado que dicha rehabilitación había levantado una enorme polémica, no solo en Valencia, sino en todo el país e, incluso, fuera de España.

Las jornadas las organizó el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (IITM)

- Participantes.

Los invitados al debate celebrado en Sagunto son, Koustoulia Georgia, directora de escena y organizadora de festivales, del Ministerio de Cultura de Grecia; Juan José Guillén, escenógrafo y profesor de escenografía del Institut de Teatre de Barcelona; el arquitecto Giovanni Jacometti; Christian Liger, delegado de Cultura del Ayuntamiento de Nîmes; Gerardo Malla y Miguel Narros, directores de escena; el director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico Adolfo Marsillac; Luis Quirante y Evangelina Rodríguez, de la Consejería de Cultura de la Comunidad Valenciana; José Monleón, director del IITM y de *Primer Acto* y Rodolf Sirera, José Luis Gómez y Antoni Tordera, miembros del Patronato del IITM.

- Sinopsis.

Abrió la primera sesión Evangelina Rodríguez, quien invitó a los presentes a debatir libremente y con una visión diferente del asunto.

A continuación José Monleón, que actuará como moderador del debate, presenta al público a todos los participantes. Monleón aclara que la intención del IITM no es polemizar sobre la rehabilitación y uso de los teatros clásicos, sino dar voz a los profesionales del teatro, “Lo único que pretendemos es contribuir a la clarificación del debate. Un debate en el que quizá ha faltado información y pasión teatral”.

Interviene José Luis Gómez, para quién la rehabilitación del teatro romano de Sagunto, permite comprender lo que fue un teatro romano en su momento, asumiendo que las épocas son muy diferentes y afirma: “Hoy me he encontrado con una rehabilitación que, respetando la memoria, establece, evidentemente, una tensión entre historia y modernidad, y que recupera para la comunidad un instrumento teatral”. A continuación, introduce un nuevo elemento de debate, que es la construcción de un teatro romano nuevo en otra zona de la ciudad, postura defendida por algunos de los que se oponen a la rehabilitación del antiguo teatro: “Yo les respondería que en el Teatro Romano rehabilitado he sentido la emoción de muchos siglos, del *genius loci*”.

José Monleón aborda el tema de la necesidad de que las Administraciones Públicas asuman políticas culturales para desarrollar una cultura pública.

Adolfo Marsillac se muestra totalmente de acuerdo con la idea planteada por Monleón. Luego manifiesta su acuerdo con la rehabilitación, cree que la polémica terminará cuando empiecen las representaciones: “debemos conseguir que empiecen pronto las representaciones. En ese momento, todos los resquemores y prejuicios que hay contra ese espacio, desaparecerá”.

Tras apoyar la rehabilitación del teatro, Rodolf Sirera expresa su opinión sobre la construcción de un nuevo teatro: “Hablar de construir un teatro romano en otro sitio es absurdo, y también obviar la realidad teatral de Sagunto”.

La representante del Ministerio de Cultura de Grecia cree que los teatros clásicos no deben quedar como simples ruinas y recuerda como, tras una gran polémica se recuperaron los espectáculos en el anfiteatro de Epidauros, en los años 60 y, gracias a ello, los griegos pudieron ver a grandes en directo, la gran diva María Callas, “ si no hubiera sido así, los griegos jamás habrían escuchado en directo a la Callas”.

En su primera intervención, Giovanni Jacometti, aporta el punto de vista técnico del arquitecto y se plantea la relación “entre un teatro, entendido como un edificio y el teatro, entendido como forma teatral”. En este sentido, Jacometti cree que los arquitectos y los profesionales del

teatro están muy distanciados “cosa que resulta fatal y que debería ser revisada.”

Tras esta intervención, José Monleón apunta un nuevo elemento de debate, llama “la cultura de las ruinas” y diferencia unas ruinas de otras en función de la utilidad que tuvieron en origen: “No es lo mismo hablar de la belleza de un arco de triunfo que hacerlo de un teatro, un espacio que se puede utilizar, que tiene valor para la sociedad”.

Expresa entonces su preocupación por la falta de relación entre Sagunto y su teatro Christian Liger, que tuvo gran implicación en la rehabilitación del Circo Romano de la ciudad francesa de Nimes, para, afirmando que “al atravesar la ciudad he comprendido, y eso sí me interesa, que hay un problema en la relación entre sus habitantes y el monumento o la obra que se ha hecho en él.” Liger comprende la relación afectiva entre unas ruinas que han formado parte del paisaje de los saguntinos, pero cree que es necesario que los responsables de las administraciones tengan coraje para acometer estas rehabilitaciones. Rehabilitación, la del Teatro Romano de Sagunto que defiende Gerardo Malla afirmando que con ello se abren para Sagunto “unas posibilidades tremendas” para activar su vida cultural.

El debate se centra entonces en cómo rebatir la idea de que hacer uso del patrimonio arqueológico supone su destrucción. Monleón cree que esta idea tiene que ver con la educación y que hay que hacer comprender que es más destructivo montar y desmontar espectáculos en unas ruinas que rehabilitarlas para que tengan un uso constante. Apoyan esta idea Rodolf Sirera, Antoni Tordera y Miguel Narros.

Juan José Guillén interviene por primera vez en el debate afirmando que el teatro romano debe utilizarse como espacio escénico, a pesar de las dificultades, “Un escenógrafo, ante un teatro como el de Sagunto, tendría que pensar mucho y plantearse sus posibilidades, pero, sin duda, la experiencia sería riquísima.”

Continúa el debate desde un punto de vista emocional, sin entrar en valoraciones técnicas, con una queja, o más bien un lamento, compartido por la mayoría de los intervinientes, en el sentido de que arqueólogos y arquitectos, normalmente no sienten la emoción del teatro. Por otro lado se evidencia la poca experiencia de los profesionales de teatro de nuestro país

en espectáculos en teatros grecolatinos y de ahí la dificultad para ponerse de acuerdo en el tipo de teatro que se debe representar en este espacio.

También hay un acuerdo general sobre la idea de que este teatro podría ayudar a la recuperación de la cultura teatral mediterránea y que, como afirma Liger el carácter simbólico de rehabilitar unas ruinas “tiene algo de afirmación de la propia identidad”.

La segunda jornada comienza haciendo una valoración de la obra de rehabilitación del Teatro Romano que, para José Monleón, Miguel Narros y Gerardo Malla está muy bien resuelta, respetando las ruinas e integrando elementos de teatro moderno que le dan versatilidad sin enmascarar su antigüedad.

Sobre el asunto que había surgido de forma superficial en la primera parte respecto a la pertinencia de construir un nuevo teatro en otro lugar y no utilizar el antiguo como espacio escénico permanente, tanto Monleón, como Kostoulia, Malla y Guillén, coinciden en que una cosa es rehabilitar y utilizar el Teatro Romano, de lo que son fervientes defensores, y otra es construir nuevos teatros, lo que todos, unánimemente, consideran también una buena idea, pero no sustitutiva. Por otro lado, Jacometti afirma que “nuestra civilización mediterránea se distingue de otros países nuevos precisamente por este hecho (la reutilización de espacios históricos”. (...) y se citan ejemplos de plazas públicas, conventos o palacios a los que se da un uso, tanto público como comercial.

Después se debate sobre otra vez el tipo de espectáculo que podría integrar la programación del Teatro Romano de Sagunto y hay coincidencia en que no se podría hacer cualquier tipo de espectáculo, pero “la franja de montajes posibles es mucho más amplia de lo que pudiera parecer a primera vista”, según Antoni Tordera.

Termina el debate y se abre un coloquio con el público asistente que, en general se posiciona a favor de la rehabilitación.

- Estudio Analítico.

A pesar de la importancia de los participantes en el mundo del teatro y de la cultura en general, analizando las intervenciones de lo que se llamó “debate”, éste no parece tal, ya que la coincidencia de ideas y opiniones de

todos los intervinientes es total, por lo que parece tratarse de unas jornadas de defensa de una actuación concreta. No se da a conocer ningún argumento contrario a la utilización teatral de las ruinas grecorromanas, ni desde el punto de vista arquitectónico, ni arqueológico, ni teatral

Tal vez se puede deducir la poca experiencia que, en 1993, tenían los profesionales del teatro en montajes teatrales en espacios clásicos, por lo que es perfectamente comprensible el entusiasmo que despertó entre autores, directores y escenógrafos, la posibilidad de tener un teatro romano rehabilitado y con un programa permanente y no solo una programación de festivales como ocurre en Mérida y, ocurría también en Sagunto.

También parece claro que en este tipo de intervenciones sobre ruinas para uso teatral no hay relación entre arquitectos y profesionales del teatro, algo de lo que se quejan todos los intervinientes. En este sentido se podría argumentar que los profesionales del teatro (al menos los que participaron en las jornadas), tampoco contemplan ningún aspecto que no sea el puramente teatral. Llama la atención el hecho de ninguno de los profesionales del teatro que participaron en las jornadas pudiera definir el tipo de teatro que sería pertinente hacer en este espacio, aunque, esto bien puede ser una consecuencia de la falta de experiencia de la que se ha hablado al principio. Todos coinciden en que lo importante es que el teatro empiece a rodar cuanto antes para que se asiente y evolucione por sí mismo.

Separata nº 31 “Harold Pinter. Teatro y Política”.

La última separata de la revista *Primer Acto*, la nº 31, publicada con el número 282 de la revista, tiene como tema central al autor Harold Pinter, su vida y su obra y la relación de su teatro con la política. Esta separata cuenta por primera y única vez en el caso de estas publicaciones con la colaboración de The British Council.

- Participantes.

Vicente León, director teatral y profesor de la Real Escuela Española de Arte Dramático; Mireia Aragay, profesora de Literatura de la Universidad de Barcelona, cuya tesis se centró en Harold Pinter y que entrevista en esta separata al autor; Michael Billington, crítico teatral inglés que aporta una semblanza analítica de él y, por último, la profesora de Literatura Inglesa en la Universidad Autónoma de Madrid, Antonia Rodríguez-Gago, que aporta el análisis de su figura política, conforman este estudio del autor inglés.

- Sinopsis.

Las obras del autor en el que se centra esta última separata se han representado en España a finales de los años noventa por compañías independientes de Madrid y Barcelona, que han sido las compañías teatrales que se han hecho eco de su obra.

Este cuadernillo, publicado en el año 2000, recoge una entrevista que se publicó en diciembre de 1996, donde Mireia Aragay le pregunta a Harold Pinter sobre su compromiso político en su teatro. Harold, comienza citando su obra *La fiesta*, donde mucha gente se junta en un apartamento muy lujoso y elegante en cualquier ciudad de cualquier lugar, mientras afuera, ocurre algo, algo que supone un acto de represión, del que se evidencia que son responsables esos que se encuentran en la habitación. “Es una imagen que tiene una resonancia universal”, asegura este autor comprometido.

El humor es una constante en su obra, incluso en partes de los textos que aparentemente no son especialmente divertidas, a la par que aparece una gran violencia en sus obras. “Me parece que las cosas que escribo son a la vez crueles y divertidas; creo que escribo un humor más bien afectuoso,

aunque puede ser bastante seco y crítico”, reconoce. La risa siempre desaparece, eso sí, al final.

Asegura, que se debe a su obra y no a su público:

“No siento ninguna obligación o responsabilidad hacia mi público. El público siempre hará lo que le parezca. Mi responsabilidad es hacia el texto (...) mi primera responsabilidad, sea cual sea la naturaleza de la obra, es siempre la obra en sí misma. Lo que quiero decir es que no pienso ceder, nunca cambiaré una obra una vez escrita”.

Preguntado sobre el impulso de escribir *Cenizas a las Cenizas*, habla del sentimiento de tormento de acontecimientos históricos que nos rodean aunque no se sufran en carne propia. Y habla del nazismo, pero no solo, porque explica que no es una obra sobre el holocausto aunque hable de él. Además de los nazis, habla de situaciones atroces, de democracias que no son tales, “en “Cenizas a las cenizas” no hablo simplemente de los nazis, hablo de nosotros y de nuestra concepción del pasado y de la historia, y de cómo nos afecta en el presente.”

Sobre la fundación del “June 20 Group” (Grupo del 20 de junio), en 1988, con su esposa, Antonia Fraser, escritores e intelectuales izquierdistas, en su mayoría críticos y artistas, con el objetivo de derrocar a Margaret Thatcher, cuyo gobierno consideraban que estaba destruyendo instituciones y convicciones, explica, que “pensábamos, realmente formaban parte de la esencia de Inglaterra”.

El artículo de *Guardian*, sobre la izquierda en Gran Bretaña, la revolución sandinista y la memoria manipulada por el poder y los medios de comunicación le sirve a Mireia Aragay para indagar sobre el pensamiento político del premio Nobel. Este hará una auténtica defensa de la revolución nicaragüense de los años 80, por la que “lo que hicieron entonces fue cultivar y establecer sistemas sociales en Nicaragua que no se habían visto jamás. Hablo de salud y educación, alfabetización, erradicación de enfermedades”. Sobre la memoria y la manipulación del poder, resalta la utilización política de los medios de comunicación en todo el mundo, que son contralados por un número muy escaso de personas. La solución que plantea es “dado que somos todos hombres y mujeres de la calle, es simplemente conservar nuestro juicio crítico e intentar articularlo”.

La Biografía sobre Harold Pinter, realizada por Michael Billington, crítico de *The Guardian* sirve de base para el siguiente apartado de esta separata, a partir de una síntesis de una conferencia de Billington, en un ciclo sobre el autor celebrado en el Teatro Pradillo de Madrid.

Nace en el seno de una familia judía en 1930 en Londres. Se forma como actor y comienza muy pronto a escribir poesía y más tarde teatro. Con una primera crítica feroz a su primer estreno, *La fiesta de cumpleaños*, escribe a continuación para radio y televisión hasta que su siguiente obra, *El Conserje*, será, sin embargo, aclamada por la crítica. Se transforma, pues, de la noche a la mañana en un escritor famoso. Su obra continúa representándose en todo el mundo: *Traición*, *Viejos tiempos*, *Regreso al hogar...* A partir de 1985 empieza a escribir piezas cortas con fuerte carga política como *La penúltima* o *Cenizas a las cenizas*. Y también resaltarán, como parte de su figura, su militancia política y sus protestas con la Guerra del Golfo o el bombardeo de Kosovo. Además, escribe guiones cinematográficos, *El sirviente*, *El mensajero*, etcétera, que llegarán en casi su totalidad a la gran pantalla. Si bien, no se materializa su proyecto de estrenar *En busca del tiempo perdido*.

Para su biógrafo, hay tres rasgos que explican la importancia tan fundamental de este dramaturgo: la primera, la “revolucionaria habilidad de Harold Pinter para cambiar las reglas del drama”. Frente al creador omnisciente, él asegura que no sabe de los personajes más que lo que ha plasmado en la obra. Y no ofrece más información ni más antecedentes. Es el lector el que descubre al personaje, y esa relación entre la obra y el espectador, o el lector, afecta a la forma en estos ven el drama. Además, no se puede olvidar la importancia de las pausas en su lenguaje, las pausas y el silencio. Y, por último, la forma en que usa los saltos de la memoria en sus personajes y en la creación de sus obras.

La política está presente en su vida y en su obra desde siempre. A los 18 años se declara objetor de conciencia y se niega a ir al servicio militar. Si bien, después, se mantiene alejado del activismo durante su matrimonio con su primera mujer, dos mujeres le impulsarán a volver a él. Su íntima amiga la actriz Peggy Ashcroft, primero, le anima en 1973 en una protesta contra Estados Unidos por su colaboración en derrocar al presidente chileno Salvador Allende. Y, después, su segunda esposa, Antonia Fraser,

hija de un senador laborista, libera su energía política. “Las últimas obras políticas de Pinter -*La penúltima*, *El lenguaje de la montaña*, *Tiempo de fiesta* o *Cenizas a las cenizas*- representan un compromiso de conciencia artística. Sin embargo, para mí son piezas necesarias, cuya potencia política radica en su brillantez artística”, defiende Michael Billington.

Y para finalizar su semblanza, trae a este artículo la reflexión final sobre Harold Pinter: “Como todos los artistas de primer orden ha hecho el mapa de su propio país usando su propia topografía; un país de cuya existencia siempre tuvimos cierto conocimiento, pero que no tomó forma precisa hasta que él lo cartografió”. Harold Pinter se enfurecía con facilidad si distorsionaban su obra:

“Parece tener dos tipos de compromiso, uno artístico, como poeta dramático, maestro de la palabra y del silencio, que le ha hecho acreedor de un estilo propio inconfundible, y otro político, como ciudadano comprometido con la defensa de los derechos humanos y la libertad de expresión”

Aunque siempre ha estado presente la denuncia del autoritarismo en su obra, en “sus piezas más recientes, Pinter denuncia abiertamente la tortura, el crimen, la represión y la violación de los derechos humanos por parte de ciertos gobiernos”. Una de las frases que más se repite en sus textos políticos es, “don’t let them tell you what to think” (“no dejes que te digan lo que tienes que pensar”).

El autor es en su obra un hombre estructurado, con un control del lenguaje escénico mientras se muestra apasionado y furioso en los temas políticos. Su lenguaje ofensivo “es para hacer reflexionar a la opinión pública sobre las decisiones políticas que adoptan sus gobiernos.” Estará en contra de la intervención aliada en Kosovo, a favor de la democracia en Chile, de los sandinistas, de los prisioneros de conciencia en la antigua Checoslovaquia y defendiendo a los kurdos en Turquía, a cuyo gobierno acusa de violación plena de los derechos humanos.

Sus últimas obras, *One for the Road*, 1984 (*La penúltima* o, *Un trago más*) y *Mountain Language* (*El lenguaje de la montaña*), 1988, tratan, en primer lugar de la tortura y violación de una pareja y el asesinato de su hijo y, la segunda, sobre la prohibición de hablar su propia lengua a todo un

pueblo, bajo amenazas de tortura y muerte, aludiendo claramente en esta obra al pueblo kurdo. En estas últimas obras lo que está en juego es “la vida, la integridad física y la salud mental de sus personajes en manos de un poder político que se pretende ideológica, radical y moralmente *superior* y, por esto, cree estar legitimado para violar los derechos de los individuos sin rendir cuenta alguna de sus actos.”

Antonia Fraser finaliza su artículo sobre “el sonido y la furia: la voz política de Harold Pinter” con una conclusión sobre la pretensión final del autor al resumir como “intenta despertar, por medio de escritos políticos y de obras dramáticas, la conciencia artística de los ciudadanos y hacernos reflexionar sobre la parte de responsabilidad que tenemos en las tragedias y horrores que ocurren”

Esta separata finaliza con una página de Biografía Teatral en la que se indican unos breves datos biográficos y una relación de sus obras de teatro, guiones cinematográficos, trabajos como director para el Teatro, para el Cine, relación de premios teatrales, trabajo de actor en distintos montajes teatrales y, por último, como actor en algunas películas.

- Estudio Analítico.

Harold Pinter, autor teatral, que obtuvo el Premio Nobel de Literatura y rechazó el título de Sir, se caracteriza por una larga trayectoria teatral, con algunos guiones cinematográficos y donde no ha faltado un fuerte compromiso político, que le acompaña gran parte de su vida. Su habilidad para cambiar las reglas del drama, donde, él como autor, no sabe más de sus personajes que lo que aparece en su obra; la importancia de su lenguaje y sus pausas y la relevancia de la memoria, que se entronca con la denuncia de la manipulación por parte de los gobiernos y los medios de comunicación, le convierten en un autor fundamental en el teatro mundial.

No se puede entender su vida ni su obra sin su compromiso político. Defiende la revolución sandinista, presentará un serio activismo en la defensa de la democracia chilena, que le llevó a su enfrentamiento con los EEUU, y defiende también a los kurdos perseguidos en Turquía, oponiéndose, siempre, también a las guerras y a la pena de muerte. Acusa a los gobiernos occidentales de la venta de armas y del apoyo a quienes

atentan contra la libertad y critica duramente, además, a los EEUU por mantener la pena de muerte en la mayor parte de sus Estados.

Sus escritos políticos y su obra dramática intentan hacernos reflexionar sobre nuestra responsabilidad en las tragedias y horrores que ocurren en el mundo.

ANEXO C

LA OPINIÓN DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

ANEXO C.- LA OPINIÓN DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

A fin de conocer con mayor exactitud la relevancia de esta publicación, hemos recabado la opinión y comentarios del escritor y dramaturgo Ignacio Amestoy que forma parte del Consejo de Dirección de la revista *Primer Acto* desde el número 216 hasta la actualidad. Ignacio Amestoy ha publicado tres obras en *Primer Acto*. La primera, titulada *Ederra*, apareció en el número 193, correspondiente a marzo de 1982. La segunda obra de Ignacio Amestoy, titulada *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, fue publicada en el número 216, noviembre de 1986. Finalmente, su obra *Durango, un sueño. 1439*, apareció en el número 231, correspondiente a noviembre de 1989. Así mismo, la revista *Primer Acto* ha recogido en sus páginas la entrevista de Ignacio Amestoy al dramaturgo Antonio Buero Vallejo en el número 217, y la entrevista a Guillermo Heras publicada en el número 231.

También fue nuestra intención recoger el testimonio del fundador de *Primer Acto* José Monleón, pero ante la imposibilidad de conseguir, tras varios intentos, esta entrevista, me he permitido transcribir unas declaraciones de José Monleón concedidas al periodista Gabriel Poveroni del canal televisivo Tevé Ciudad, de Montevideo, en el año 2005, así como el discurso de José Monleón en el acto de entrega del premio Max de Honor de 2011, otorgado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

DECLARACIONES DEL DRAMATURGO IGNACIO AMESTOY SOBRE *PRIMER ACTO*

1.- *¿Cuál es, a su juicio, la principal o principales aportaciones de la revista Primer acto en el mundo teatral español?*

Primer Acto es el testigo fiel, desde 1957, del desarrollo del teatro en España. Del teatro de reflexión, del teatro en sentido estricto, tal como se concibió en Atenas, del teatro para la ciudadanía, no del teatro para el consumidor. En sus páginas se han librado debates tan destacados como el residenciado en dos figuras clave de la dramaturgia española contemporánea, Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo, sobre el comportamiento posibilista o imposibilista durante el franquismo, que, “*mutatis mutandis*”, es aplicable en cualquier circunstancia histórica. En la pregunta se limita la contestación al mundo teatral español, pero debe ser extensivo al mundo teatral “en” español, puesto que la revista ha estado conectada con la evolución del arte dramático en el universo hispano en su totalidad, con gran acierto.

2.- *¿A qué razones considera que se debe la supervivencia de esta revista a lo largo de casi seis décadas?*

Sin duda, al liderazgo ejercido desde la dirección de *Primer Acto* por José Monleón, uno de los personajes más destacados no sólo del teatro español, europeo y americano, sino de la Cultura. José Monleón ha tenido la sensibilidad en este más de medio siglo de estar atento al fluir de la creación teatral en España y en el mundo. *Primer Acto* ha sido la revista que de una forma continuada ha mantenido un discurso lúcido y comprometido con la realidad, sobre el teatro y todas las artes, y sobre la Cultura, siempre guiada por Monleón, auténtico responsable de su supervivencia.

3.- *De las distintas secciones de esta revista: editorial, entrevistas, críticas de estrenos, actualidad en el mundo teatral, ensayos, etc., ¿qué sección considera de mayor interés?*

Dos han sido sus puntos fuertes, a mi parecer. El fundamental, el dar cuenta puntual de los movimientos teatrales que se iban produciendo en la contemporaneidad, sin dejar de mirar a los que habiéndose llevado a cabo

en el pasado tenían una incidencia en el presente, tanto en la dramaturgia de España como del resto del mundo. Y ello desde un punto de vista crítico, desde la idea editorial crítica de la revista. El otro punto fuerte ha sido la publicación de textos teatrales, tanto del presente como del pasado, siempre desde una perspectiva dialéctica.

4.- *¿Qué sección, o secciones nuevas, incluiría en Primer Acto?*

Conociendo a José Monleón, sé que un deseo, cumplido a veces, ha sido, y continúa siendo el poder abarcar de manera crítica los estrenos que se producen en los principales centros neurálgicos del teatro. Se siguen los festivales más destacados, con lo que representa de costos de cobertura. Pero no es posible seguir, de forma continuada, los estrenos puntuales de obras destacadas en la programación de Londres, Tokio o México DF. Cuestión de costos. Suficiente esfuerzo hace, y ha hecho a lo largo de sus tres épocas, la revista para sobrevivir.

5.- *¿Podría definir, a grandes rasgos, el perfil del lector de Primer Acto?*

Desde los lectores académicos (el académico es un sector importante y a veces marginado por las publicaciones teatrales) hasta los profesionales, lo por general jóvenes, que quieren estar sintonizados con el devenir del teatro, y participar en él con rigor y exigencia.

6.- *¿Considera de especial interés los contenidos de las distintas Separatas publicadas por esta revista? ¿Cuál de estas Separatas le parece de mayor relevancia?*

A lo largo de su peripecia editorial, *Primer Acto* ha tenido diferentes posiciones con relación a la posibilidad/necesidad de ofrecer separatas a sus lectores. En ese sentido, habría que subrayar que en una buena parte de su larga historia, y sobre todo en la última etapa, la actual, se ha procurado, y se procura, la monografía en cada número, sin privar al lector de críticas puntuales, o informaciones de actualidad. José Monleón, periodista en el mejor sentido del término, ha sabido conectar la revista siempre con la realidad, tanto en cuanto a plasmar en las páginas de *Primer Acto* las reflexiones más en profundidad como en proporcionar la información más palpitante.

7.- *¿Le parece acertada, y por qué, la modalidad adoptada por esta revista, desde sus inicios, de adjuntar en cada ejemplar el texto completo de una obra teatral?*

No sólo acertada, sino fundamental. Porque hemos de tener en cuenta que no sólo ha sido la publicación de una obra, u obras, sino de enmarcarlas en su circunstancia estética o ética, sin ningún tipo de frivolidad. Siempre con un motivo, el de ampliar el universo teatral del lector, en el presente, en el pasado, o hacia el futuro. No podemos obviar que los textos, desde los que conservamos de Gracia, nos dicen mucho más que lo que puede superficialmente percibirse a través de los diálogos y los monólogos o las acotaciones, los textos conforman el eje central de la memoria teatral.

8.- *En el caso de que lo considere necesario, ¿qué modificaciones introduciría en la estructura y contenidos de esta publicación especializada?*

Uno de los retos que *Primer Acto* tiene planteados es el de las nuevas tecnologías, de muy amplio espectro, con sus costes específicos. De infinita dimensión, digamos que inabarcable. Por el contrario, algo más abarcable y que se ve como imprescindible es el continuar con “el buscador”, labor que se extendió hasta 2003, y que es imprescindible retomar. Pero, siempre, los costes...

9.- *Aparte de Primer Acto, ¿considera que el posible mercado español de publicaciones sobre teatro está suficientemente cubierto? ¿Qué publicaciones especializadas de este sector destacaría?*

La crisis ha hecho que muchas publicaciones desaparecieran o mutaran hacia su plasmación “on line”. Entre las revistas que destacaría está *Acotaciones*, de la RESAD, fundada por Ricardo Doménech y pilotada ahora por Fernando Doménech. También, sin duda, la revista de la ADE, que conduce con mérito Juan Antonio Hormigón. Y, desde luego, por su cercanía a los profesionales, *ARTEZ*, que dirige Carlos Gil, un todoterreno del teatro español.

10.- *¿Desea añadir algún otro comentario que no quede recogido en este cuestionario?*

No es un comentario, es un deseo. Que *Primer Acto* siga existiendo.

DECLARACIONES DE JOSÉ MONLEÓN EN TEVÉ CIUDAD (MONTEVIDEO)

Yo empecé en la revista *Triunfo* a prestar atención a los movimientos teatrales más alternativos, más críticos. Y el director de triunfo (José Ángel Ezcurra) y yo pensamos que, ¿por qué no intentábamos hacer una revista especial dedicada exclusivamente a ese teatro más crítico y más alternativo? Y de ahí salió *Primer Acto*.

Primer acto fue una aventura difícil en aquella época, porque nosotros teníamos una ley de prensa que controlaba mucho la aparición de una revista cualquiera, había que saber quién era el director... en fin. Pero lo hecho y cierto es que, como ocurre siempre que hay dictaduras, nos la apañamos para encontrar la manera de sortear los obstáculos. Y así salió *Primer Acto*, que fue enseguida una revista bien acogida, porque el sector más crítico comprendió que *Primer Acto* iba ser la publicación de ese teatro crítico y no oficial y, por consiguiente, tuvimos enseguida a la gente joven, a la Universidad y a una serie de personas que nos siguieron y ahí empezó una aventura.

Económicamente era muy difícil. Teníamos problemas de censura, pero los problemas económicos intentábamos resolverlos a nuestra manera. Yo, de vez en cuando, reunía gente progresista y decía: la factura de la imprenta es esto, no la podemos pagar. Y entonces, estas personas nos dividíamos o se dividían a escote el importe de la deuda y se pagaba la factura. Naturalmente, en *Primer Acto* nunca ha cobrado nadie por escribir, salvo algunas contadas excepciones. Llevamos 307 números y creo que unas 35.000 páginas que han sido hechas por personas que creían que debían escribir y debían hacerlo gratuitamente. Hemos pagado solo derechos de autor de alguna obra pero, en general, es una aportación de más de 1000 personas a lo largo de 50 años que han creído que tenían que contribuir a la existencia de una revista crítica teatral y de ahí ha salido *Primer Acto*.

Yo, ahora que estoy muy mayor, me hacen a veces el homenaje diciendo: “¡Oh! ¡*Primer Acto* lo que ha significado!”

Primer Acto lo que ha significado, realmente, es mucha pelea. Pero el hecho de que ahora, en este momento, se reconozca, supone que, efectivamente, es una pelea que ha dejado su camino, que ha integrado a una serie de personas. Ha enseñado una cosa que yo creo que es básica, que el teatro no se puede ver como un hecho solo escénico, el teatro es una cosa

que ocurre en un escenario pero tiene mucho que ver con lo que ocurre en mucho lugares. En el escenario hay muchos escenarios implícitos, entonces hay muchas cosas que no se ven en el escenario pero, sin embargo, las obras están sugiriendo que existen y que están pasando cosas. A través de *Primer Acto* yo creo que hemos contribuido a ayudar a que la gente de España, un sector de españoles y de latinoamericanos también, empiecen y empecemos a ver el teatro, no como un pasatiempo sino como un esfuerzo, un intento de explicar este caos que tenemos delante.

Luego ha llegado la caída del bloque soviético. Entonces yo me he ido a Moscú y a San Petersburgo a intentar entenderlo y a tratar de explicarlo. Ha llegado el problema de América latina en sus momentos más duros, cuando la caída de Allende u otros episodios dramáticos, y yo estaba aquí y hemos ido y lo hemos contado. Luego hemos descubierto el mundo de los países del Este, que era una especie de gran sombra, pues hemos ido a ver cómo era el teatro búlgaro o el teatro rumano o qué pasaba en Albania, por ejemplo. Ha llegado el mundo árabe, que parecía también que eran una especie de salvajes que se pasaban el día golpeando a las mujeres, según nos contaban muchos occidentales y... aparte de que hay bárbaros en todas partes, el mundo árabe es un mundo riquísimo donde pasan muchas cosas que debemos aprender y debemos considerar, y hemos planteado como está el teatro en el mundo árabe.

Primer Acto también sido una especie de barco que ha viajado a través de 50 años y muchos países contando lo que veía, transmitiendo noticia verdad, de un mundo que la prensa oficial ignoraba. Todo eso está ahí, a lo largo de miles de páginas.

Fuentes:

<https://www.youtube.com/watch?v=Dax9JcUFGOU>

<https://www.youtube.com/watch?v=G5p6ubikrAM>

DISCURSO DE JOSÉ MONLEÓN EN LA ENTREGA DEL PREMIO MAX DE HONOR 2011



José Monleón, pronunciando su discurso con motivo de la entrega del Premio Max 2011.

Muchísimas gracias.

A mí me encantaría tener siete proyectos y empezar ahora, y hacer *Primer Acto* el año que viene, y ver cómo engañaba a la censura, que en aquel momento era fundamental. Pero estamos en dos mil once y quiero agradecer a la SGAE el haber establecido este premio.

Las gentes de teatro somos gentes muy necesitadas de amor, pero los demás creen que, con anunciarnos o con tener un éxito, ya estamos llenos. Yo pienso que los actores y los que hacen teatro, lo que más necesitan es que alguien les entienda, alguien que les quiera, que esos tiempos de ensayo, que esa cantidad de problemas que aparecen antes de salir a un escenario, todo eso, sea reconocido. Por eso, pienso que un acto como este es un ejercicio de amor a la profesión que yo agradezco de corazón a todos los que lo hacen posible.

Yo, me metí en esto hace sesenta años. Era abogado y aquello no me interesaba nada. A mi despacho venían los herederos, que siempre se peleaban, y yo tenía que dar la razón a unos o a otros.

Eso no era nada divertido. Y un día cerré el despacho y me fui a Madrid. En mi casa me dijeron que era tonto, que estaba loco, pero yo me fui a Madrid, a la revista *Triunfo*, y ahí me quedé. Poco tiempo después fundé *Primer Acto*.

Era en el año cincuenta y siete y estamos en el año..., no sé qué año, pero sí sé que estamos en el número trescientos cuarenta de *Primer Acto*. Cada número, con su obra de teatro, con su polémica y con su problema. Por ahí han pasado gran parte de los creadores de teatro español. O sea, que este premio tengo que ofrecerlo y compartirlo con todos los que han hecho *Primer acto* y con todas las gentes que hay en el mundo, en el mundo y no en mi pueblo, en el mundo. No en España, en el mundo de verdad, en el que hay gente peleando porque sea más democrático, más libre, porque las diferencias sean más respetadas. Esto da muchas ganas de vivir. Así como uno oye discursos que dan ganas de morir. Pero esto da muchas ganas de vivir.

Yo me metí en el teatro por una razón. Cuando estudiaba Derecho en Valencia me preguntaba: ¿Por qué hay gente que pasa hambre?, ¿por qué el amor es tan difícil?, ¿por qué las clases sociales lo ponen todo tan duro para los que están debajo?, ¿por qué, de pronto, los de Alicante creen que son mucho mejores que los de Castellón, y los de Castellón creen que son mejores que los de Albacete, y los de Albacete mejores que los de Cuenca?, ¿y los vascos mejores que los catalanes? Esto no tiene ni pies ni cabeza, somos personas, tiene que haber un espacio común.

Igual que es formidable que haya mujeres rubias preciosas y luego llegue una morena y sea igual de preciosa que la rubia. Y la rubia y la morena, a menos que sean tontitas en alguna película boba, no se pegan, ¡porque las necesitamos a las dos, demonios!.

Yo, cuando pensaba estas cosas, veía cómo la gente se movía, oía a los políticos de la época y decía: no es posible que esta gente se tan tonta como parece. El ser humano no es tanto bobo como parece. Este señor, que es Ministro, no puede ser tan imbécil como parece cuando habla, tiene que

haber otro mundo. Ahí detrás tiene que haber otro mundo”. Y buscando otro mundo, yo encontré el teatro.

Siendo yo estudiante de Derecho en Valencia se estrenó “La muerte de un viajante”, y yo dije: ¡Caray! Esto sí que..., esto sí que..., esto lo hace gente seria, esto debe de ser para gente seria.

Luego vi “La historia de una escalera” de Buero Vallejo. En aquel momento, en España éramos todos felices, teníamos el imperio hacia Dios, los desfiles de la victoria..., en fin, teníamos lo más que se podía tener. Sin embargo, allí aparecía una gente que vivía la realidad, que vivía los problemas de la realidad, que tú les podías escuchar y decías: ¡Dios mío, aquí hay personas! No toda esa cosa que veo yo por el mundo que dicen que son personas y no se comportan como personas. Y ahí es donde yo sentí que el teatro era una cosa formidable. Porque a través del teatro podíamos encontrar personajes, gente real que no hablaba de la pobreza ni de la democracia sino de que tenían que luchar para comer y ser demócratas. Éramos las personas las que mediamos la realidad y no los sermones, ni las abstracciones, ni los pulpitos los que nos decían lo que teníamos que hacer. Ahí yo me hice “teatrero”.

Cuando yo dije: tiene que haber algún sitio, pensé que era el escenario, donde uno pueda encontrar personas a las que quiera, donde uno entienda sus problemas, donde, cuando haya una víctima, no aparezca nadie para justificar esa víctima: “así murió porque...” No, ¡demonios!, no debió morir ¡coño!, y no me busque usted razones ni explicaciones diciéndome por qué ha muerto.

Y en esa búsqueda, yo empecé a comprender que el teatro podía ayudarme a encontrar a las personas a las que no encontraba en el quehacer cotidiano. Simplemente quiero decir que en la España franquista esto me ocurrió cuando vi “La muerte de un viajante” e “Historia de una escalera”.

Yo escribía en *Triunfo*, en la época del telón de acero. “Tú, que eres fascista, ¡a la mierda!”, “Tú, que eres comunista, ¡a la mierda!”. “Tú, que eres no sé qué, ¡a la mierda! Ahí nos mandábamos todos a la mierda, porque cada uno creía que era cojonudo y que su grupo era el único que podía hablar. Entonces yo, que como he dicho, estaba en *Triunfo*, empecé a ir a los festivales internacionales de teatro y he de decir que allí no había

más español que yo en aquel momento. Yo iba al Teatro de las Naciones en París y al Piaf en Yugoslavia, en Belgrado. Y era formidable, porque cuando todo el mundo hablaba del telón de acero, el no sé qué, el no sé cuántos, uno iba a estos festivales y aparecía una compañía del Este, una compañía del Oeste, una compañía africana y, de pronto, esa especie de mundo que todos queremos y que no somos capaces de construir, estaba en aquellos festivales.

En ese sentido, yo debo al Teatro y a estos festivales, en los que se hablaban muchas lenguas de muchas gentes, de muchas culturas, el valor de la pluralidad, cosas como decir: “¡qué barbaridad, esta negra qué guapa es! Si me habían dicho que las negras no podían ser guapas”. Ese descubrimiento del valor de la pluralidad, del valor de la diferencia, de cómo ser diferentes y juntarse, es una de las cosas más maravillosas que pueden pasar. En lugar de juntarse todos los que son iguales o de creer en lo que nos dicen que hemos de creer. Yo le debo a los festivales mi primera visión de que nos hacemos planetarios, de que entendemos que un muerto de hambre en cualquier sitio, no solo en mi pueblo, es un crimen, de que todos los tíos que lo pasan mal en el mundo son compañeros y hay que ser solidario, de que debemos pensar en un mundo justo y no solo en mi pueblo justo, o la Justicia es imposible. Eso lo descubrí yo en ese momento en los festivales.

Luego teníamos América latina. ¡Oh América latina! Les dimos la religión, les dimos la lengua, los tres viajes de Cristóbal Colon, que si uno no lo sabía no aprobaba el Bachillerato, y había que contar en que sitio se paró y que día salió y una cantidad de cosas que uno de pronto decía: “Bueno y América por dónde anda, ¿qué tiene que ver esto con América?”

Hubo una experiencia formidable, y aquí entre los presentes esta Luís Molina, un español formidable, que organizó el CSIC, una especie de centro que tenía como objeto la comunicación con España. Ellos también buscaban una España que no fuera la España del desfile de la victoria, y empezamos a ir a América latina. Y en ese sentido, el trabajo del CSIC y el Festival de Manizales, para el grupo de españoles que fuimos allí, fue como decir, “pues esto es América. Por fin descubrimos América”.

Después llegó el momento en el que creamos el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo y a buscar nuestra relación con el mundo árabe. Descubrimos que el Islam no eran esos moros malditos que nos han contado. Que había que ver el Islam de otra manera. Me encanta decir que he estado en Córdoba, que es una ciudad que tiene tanto que ver y tanto que reconocerle al mundo islámico.

Luego, a mí me habían hablado muchas veces del comunismo, y tuve la oportunidad, en la época de Gorbachov, de ir a un Congreso de Teatro de Arte y descubrir que, efectivamente, había una determinada minoría que era la que hablaba y hablaba y hablaba, pero había millones de rusos de los que nunca nadie había oído hablar. Fue la época en la que el primer ruso que vino al Festival de San Sebastián despertó nuestra curiosidad, y todos íbamos detrás a ver si el ruso tenía tres patas, un rabo y cuatro orejas. Porque lo que no podíamos entender es que un ruso fuera igual que nosotros.

También quise ver Estados Unidos. ¡Oh el horrible Estados Unidos! Y también fui allí en un momento determinado y encontré a la gente del “living theatre”, el teatro radical. Y vi una América maravillosa, una América de Marcuse que no tiene nada que ver con la América de Bush, con la América imperialista que siempre se nos está mezclando con esa América joven.

Todo eso se lo debo al teatro y mientras tanto, y aquí si voy a terminar, yo en España no paraba de hacer cosas y para mí lo interesante es que hiciera lo que hiciera, yo quería que tuviera el amor, el respeto a la diversidad, el amor a la pluralidad cultural, y en definitiva, la creación o la búsqueda de un espacio democrático donde todos nos miremos con respeto y nos escuchemos.

Muchísimas gracias

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9ioNJYnoKG8>

ANEXO D

REPRODUCCIÓN DE TEXTOS RELEVANTES DE *PRIMER ACTO*.

ANEXO D.- REPRODUCCIÓN DE TEXTOS RELEVANTES DE *PRIMER ACTO*.

En el presente Anexo se recogen los principales documentos programáticos de la revista *Primer Acto*. Entre ellos se encuentra la transcripción del editorial del primer número de este *magazine* publicado en el mes de abril de 1957, titulado “Razón y sinrazón de una actitud”, firmado por José Monleón. Con este editorial, el equipo fundacional de *Primer Acto* deja sentados los objetivos prioritarios de esta publicación especializada.

Asimismo, se incluye en este Anexo el Manifiesto Fundacional del Programa Teatro y Democracia, creado por la revista *Primer Acto* y el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo con el objeto de “potenciar la función democrática del teatro”. Este Manifiesto contó con la adhesión de numerosos grupos y colectivos teatrales de nueve países latinoamericanos y veinte grupos españoles.

Otro documento que se recoge en este Anexo es el manifiesto: “Un teatro para el siglo XXI”, redactado por *Primer Acto* y firmado por representantes teatrales de Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, España, México, Perú, Uruguay y Venezuela, en el que exponen la necesidad de “asociarse para defender y promover, ajustándola a nuestra época, la tradición democrática del gran teatro, como un factor necesario para la cohesión social y la construcción participativa de una Cultura de Paz”.

Finalmente, se ha incluido en este Anexo el editorial del número 342, correspondiente al mes de junio de 2012 y firmado por José Monleón. en el que, bajo el título “Nueva Era”, el director de la revista hace un balance del desarrollo de esta publicación y abre una nueva etapa en la historia de *Primer Acto*.

A) EDITORIAL DEL N° 1 "RAZÓN Y SINRAZÓN DE UNA ACTITUD"

RAZON Y SINRAZON

José Montleón

DE UNA ACTITUD

ENSAJO GENERAL

destiempo, del efecto que se retrasa y hasta de la cortina que se anticipa. Pero éstos son factores en los que interviene la suerte, a la que la gente del teatro, creyente, supersticiosa o fatalista, o todo junto, se confía cuando sube el telón y comienza el riesgo de un ejercicio aéreo, a cuerpo limpio, sin red protectora debajo.

Por eso el actor suele santiguarse al salir a la luz de las candilejas, como el torero al pisar la arena, porque se lo juega todo, al menor descuido ante un toro multicornio que le acecha en la sombra de la sala. Y el autor, en el fondo del escenario, se encomienda a todo cuanto cree que puede serle propicio, porque sufre en este momento la doble angustia de su obra en pleito y de saberla encomendada a la habilidad de otros, expuesta a cualquier contingencia que ha escapado de sus manos.

En el ensayo general se admite y se justifica, abonado por la costumbre, cuanto es inadmisibles al día siguiente. Por muy ajustado que se lleve el espectáculo, todavía no se interpone la terrible cuarta pared de la escena. Aún no tiene la representación la solemnidad del estreno. Y una palabra, considerada por el mundo como muy española, «mañana», brota a la menor advertencia. «Mañana» estará todo, porque tiene que estar, porque ha de realizarse necesariamente el más importante de los muchos milagros del teatro. Se da por resuelto «para mañana» aquello que ha dejado de funcionar con absoluta fe, con ciega certidumbre, con esa confianza hija del tiempo, fruto de la experiencia de un arte tan antiguo y tan apasionante.

El primer número de una revista tiene mucho de todo esto. Suele ser, y no, lo que se ha querido que sea. Dispone de más espacio para su preparación y cuidado que los números sucesivos, encadenados a fechas, y, sin embargo, viene a resultar apresurado e incompleto, porque mucho de lo que se preparó con sosiego perdió su hora y su oportunidad, porque algo no llegó a tiempo y hubo que apresurar su sustitución.

Resulta como un ensayo general, con casi todo, y hasta su segundo número, por lo menos, no es realidad lo que se había pensado. Y, por fortuna, entre el primer número y el segundo caben esas opiniones, esos consejos que nunca faltan en los ensayos generales y que tanto benefician, si se atienden con buen juicio, la larga vida que se espera en el caso de la obra teatral.

Y hoy, en el caso de una revista de teatro,

CONDENADOS a explicar el misterio de su vida, los hombres han inventado el teatro, escribió Louis Jouvet. La cita es oportuna para poder plantear, sin más preámbulo, las siguientes preguntas: ¿Cuántos autores españoles de los últimos veinte años hicieron de su obra agudo interrogante? ¿Cuántos llevaron a ella ese «misterio» de que habla Jouvet?

Es deseable que coexistan los géneros. Y que la escena cuente con servidores de sensibilidad e ideas diversas. Y que el ingenio, la gracia o el amable sentido común, no falten a la cita. Pero, ¿no es cierto que el gran teatro es aquel que sacude la sincera intimidad del espectador? El «misterio de su vida» va con cada hombre. Está en su fondo, esperando la caricia cordial o intelectual que le ayude —¡aunque sea sólo eso!— a subsistir coherentemente como tal misterio.

Las respuestas —o la formulación de las preguntas— que en su obra debe hacer el autor, tienen derecho a ser de todos los signos. Y valdrá tanto la ternura y el humor como el agónico gemido.

Ahora bien, aparte de la ineludible necesidad de sujetar su creación a los principios del arte dramático, el autor importante barajará siempre, con el mundo metido dentro de sí mismo, los naipes eternos.

Lo «otro», el dejar que al espectador sólo le intrigue la trama; el inventar mundos enterrados por el ruido de las palabras; el brillante ejercicio de tantos autores, es un juego que a mi generación no le interesa.

Por eso no va con frecuencia al teatro.



En cierta ocasión Edgard Neville se preguntaba qué había que

entender por teatro de testimonio. Con agudeza, pero resbalando sobre el problema, manifestaba su incompreensión ante actitudes que reclamaban del drama el seco sentido de un acta notarial. Hay, venía a decir él, sentimientos humanos que son los que importan.

Entendiendo las cosas a su gusto, Neville tenía toda la razón. Pero la cuestión es otra.

Examinemos, por ejemplo, el sentimiento determinante de una considerable cantidad de teatro: el amor. Y descubriremos en seguida que los adjetivos que configuran dramáticamente tal sentimiento son hoy distintos a los de otra época. Lo social ancló en la preocupación humana, y hasta los «héroes del amor» han de cambiar sus viejas historias de Capuletos y Montescos, sus conflictos de sangre azul y sangre roja, por verdades sencillas y serias, en las que el sentimiento se une y se enfrenta a su soledad, su duda y su tristeza. Tres notas que en lugar de tirar hacia arriba y colocar al hombre en torres de privilegiado aislamiento —como ocurría a los singulares protagonistas del antiguo teatro— le acercan a la tierra y le hunden en los demás.

Las masas, el hombre, necesita un lugar en el teatro. Ha de estar en la escena como ente hondo y complejo. Desbancando a esos seres ingeniosos, dialécticos, brillantes, fatuos, juerguistas, andaluces o santurriones que se despojaron en los camarines de lo más importante: su problemática esencial como tales hombres.

Un autor extranjero contemporáneo ha hecho decir a un personaje dramático:

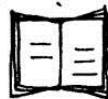
«En Siena, de muchacho, observé cómo unos trabajadores reemplazaban, luego de cinco minutos de disputa, una costumbre milenaria de mover bloques por una nueva y razonable forma de disponer las cuerdas. Fué allí donde caí en la cuenta: el tiempo viejo ha pasado. Estamos ante una nueva época. Pronto la humanidad entera sabrá perfectamente dónde habita, en qué clase de cuerpo celeste le toca vivir. Porque lo que dicen los viejos libros ya no les basta, porque donde reinó la fe reina ahora la duda. El mundo entero dice: sí, pero dejadnos mirar ahora a nosotros mismos. A la verdad más festejada se le golpea hoy en el hombro; lo que nunca fué duda hoy se pone en tela de juicio, de modo que se ha originado una corriente de aire...»

Quien escribió esto no era un joven que llegase al teatro dispuesto a construirlo todo. No era un hombre sujeto —como decían y dicen bondadosamente nuestros antecesores— a la ley biológica que hace de cada muchacho un revolucionario en potencia. Era un autor ilustre, fallecido en 1956, a quien se dedicarán la mayor parte de las sesiones del nuevo Teatro de las Naciones; como ya sabe el lector, la entidad que sustituirá en el Sarah Bernhardt al ya famoso Festival de París.

Datos importantes: El fragmento pertenece a una obra escrita poco después de anunciarse la desintegración del átomo por unos físicos. Justo en el momento en que Hitler realizaba sus «experiencias» racistas, Zweig moría, lejos de su patria, de tedio

y desesperanza, y la gente renunciaba a creer en la pureza del juego político.

Mi generación —treinta años como edad media— empezó a pensar con todo esto.



Creo que he llegado al punto central. Jouvett, y le cito a él para ser fiel a la referencia del comienzo, esperó encontrar en el teatro la corporeización de un modo que sólo vivía en el espíritu. La guerra agudizó el replanteamiento de cuestiones colectivas que, a juzgar por los cañonazos y las luchas de clases, no estaban resueltas. Sólo faltaba el anuncio de la desintegración del átomo y, posteriormente, el cálculo de las catástrofes iniciadas con las carnicerías de Nagasaki e Hiroshima para que, cortantes y estremecidas, se multiplicasen las preguntas; exactamente igual a como ocurriera varios siglos atrás, cuando Galileo Galilei afirmó que la tierra se movía entre miles de estrellas viajeras.

En Amsterdam, Ana Frank, de trece años, escribía en su diario, antes de ser conducida a un campo de concentración donde moría poco tiempo después:

«Margot, Pedro y yo somos jóvenes. Vosotros ya habéis vivido. Nosotros, no. Y no queremos pensar en horrores y miserias. Queremos tener esperanzas, ideales y paz. ¡Vivir libres! ¡Vivir en paz!»

Ana Frank y la mayor parte de sus familiares murieron simplemente porque su apellido era judío.

A la misma hora, nuestros escenarios seguían ahogados por tormentas de palabrería y casos sentimentales.

¿Cómo no iba a producirse una reacción?

Quedaban dos soluciones. O abandonar la partida y dejar el teatro en manos de los que entretenían al sector adormilado de la burguesía, o, un poco a ciegas, sin proyectos a largo plazo, abrir cuantas brechas admitiese el muro que pone a dos palmos el horizonte.

Algo serio había ocurrido. Y la retórica del melodrama, de la comedia frívola, del sermón o del discurso, no impresionaba. Miles de Ana Frank certificaban los motivos.

Aunque para muchas buenas gentes ya mayores todo siguiese igual, y aún valía seguir interesándose por las malandanzas de nuevas Papirusas.



Fué, pues, como si el teatro renunciase a renovar la tripulación. En lugar de dejarse arrastrar por las corrientes del tiempo, prefirió colocarse a un lado y seguir con su cargamento de recuerdos...: Hasta

RAZÓN Y SINRAZÓN

que un día se encontró con que las gentes no se amontonaban en los puertos a sus llegadas y que sus marinos parecían comparsas disfrazados.

Por todos los lados tiraban del hombre exigencias de sinceridad. Frente al formalismo de viejas instituciones, frente al barroquismo de glorificadas actitudes, se alzaba el mundo auténtico de las pequeñas cosas. De ahí que el teatro norteamericano, repleto de grandes hombres, de gentes poéticas en el lugar de los poetas profesionales, afincase firmemente en mis camaradas de generación. Y que los verdes cerezos de Chejov, erguidos y quietos hasta su muerte, adquirieran una inesperada ejemplaridad dramática frente a tanto falso discurso escénico.

Tengo ante mí varios textos de Bernanos, el católico profeta de la alegría, según calificación de Moeller. Leo:

«La mirada divina se ha posado sobre nosotros, tan clara y tan tierna; entonces, en su arca de instintos, de hábitos adquiridos o heredados, en la carne y en la sangre, algo se ha despertado, se ha removido una vez, irreparablemente», o «En su más alta tensión, la esperanza acabó por consumirnos», o «La pasión no fué un juego de Príncipe. El sudor de sangre, la ingenua creación del monte de los Olivos...», o «Comprendo que un hombre seguro de sí mismo, de su valer, pueda desear hacer de su agonía una cosa perfecta, cumplida. A falta de otra cosa, la mía será lo que pueda ser, y nada más. Si el propósito no fuese demasiado audaz, diría que los más bellos poemas no valen, para un ser verdaderamente enamorado, tanto como el balbuceo de una confesión desmañada. Y si bien se piensa, esta comparsa no puede ofender a nadie, porque la agonía humana es, ante todo, un acto de amor».

Transcribo estas líneas porque las creo espléndidas y porque, sin ellas, «los hombres seguros de sí mismos y de su valer» tal vez pensasen —si alguno lo leía— que hablaba bajo el exclusivo peso de cierta corriente existencialista.

No es esa la cuestión. No hay que desvirtuarla con pseudosagacidades.

Quizá las cosas no hayan cambiado tanto. Quizá en todas las épocas vivieron hombres de sensibilidad afin a la que yo creo peculiar de nuestro tiempo.

Digo, empero, que mi generación no encontró en la mayor parte del teatro español contemporáneo un camino por donde ordenar su intimidad. Una luz que diese sentido al «misterio de su vida».

De ahí la rebelión frente al teatro comercial.

De ahí el equivocado conservadurismo de parte de éste.

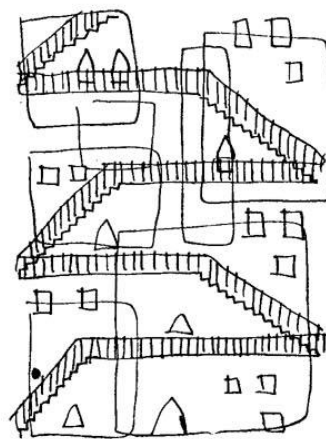
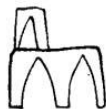
De ahí la entusiástica valoración de ciertas obras y autores.

De ahí el florecimiento de los teatros de cámara.

De ahí el pecado iconoclasta en que inevitablemente incurrimos.

De ahí el comienzo de una reconquista del teatro español.

Y conste que el fenómeno se ha producido en muchos países, llegada la hora del duro relevo entre dos generaciones.



EL AUTOR Y SU OBRA

EL TEATRO DE BUERO VALLEJO VISTO POR BUERO VALLEJO



RECONSIDERAR, ahora, cuáles puedan ser los motivos de la profesión que elegí y del teatro que escribo es cosa difícil, y la constatación o contestaciones sólo podrán ser aproximadas. ¿Por qué soy dramaturgo? Responder con una vaga invocación al destino personal sería sin duda lo más simple, pero no explica nada. Sobre todo cuando recuerdo que hasta hace pocos años quise ser pintor y que lo dejé. ¿Por qué lo dejé? Invoquemos de nuevo el personal destino y todo queda resuelto. Mas no sin que esta circunstancia biográfica me lleve a la sospecha de que mi peculiar manera de realizar el destino propio sea la de equivocarme gravemente de camino. Sería sospecha; pues si creí durante tantos años de mi vida que era el de la pintura, pienso a veces que acaso el actualmente elegido pueda ser, asimismo, equivocado. Adulto ya no es tan probable; pero cualquiera sabe si ser adulto, e incluso si de-

B) PROGRAMA TEATRO Y DEMOCRACIA

En la concepción del Programa TEATRO Y DEMOCRACIA existen dos líneas esenciales:

A) Crear un Centro en cada uno de los países interesados, que aglutine a los distintos grupos teatrales nacionales que participan en los objetivos señalados en el Manifiesto Fundacional. A partir de ahí, organizar programas y actividades entre los grupos implicados, que contribuyan a potenciar la función democrática del teatro en su país. La colaboración de los Centros Nacionales estará prevista en los planes de trabajo.

B) Más allá del marco nacional, favorecer la información y la cooperación entre todos los grupos asociados...

Partimos del principio de que la idea de democracia nació en Grecia al tiempo que el teatro, pronto convertido, más allá de sus vinculaciones mitológicas, en una institución absolutamente necesaria para el desarrollo de aquella. El teatro, asumido como un espacio de expresión de la humanidad, con sus divergencias, aceptando el diálogo como principio, habría sido el instrumento de participación de la mayoría, a través de los personajes y de los espectadores, en la creación de una opinión crítica. Si, obviamente, existe una minoría que toma las decisiones concretas desde el Poder, a veces a través de un previo proceso electoral, el juego de los intereses establecidos aleja a menudo las decisiones de los gobernantes del interés general. En esa realidad, el espectador y el personaje dramático son los depositarios de una teórica libertad, entorpecida por sus circunstancias concretas. Dictaduras, censuras, oligarquías, profundas desigualdades y una cultura de la sumisión habrían apartado de la participación política a muchos que han podido pensar libremente sólo como espectadores. De ahí la importancia de un teatro crítico y libre como instrumento regular de la vida democrática.

Aceptada esta idea, en una época en la que la revolución tecnológica ha creado una nueva relación social y multiplicado las posibilidades de comunicación, es evidente que el teatro puede cumplir como nunca, con muy distintas poéticas, su condición de testimonio de realidades habitualmente veladas. De ahí su posible aportación a la pacífica revelación

de la vida humana y a la corrección de aquellos factores que la oscurecen y condenan a tantas personas al silencio. Por ello hablar del teatro no supone, independientemente de que en muchas ocasiones así suceda, referirnos a un hecho simplemente industrial, económico o integrado en el ocio de una clase social. Ni a un ejercicio de la fantasía y del ingenio. Estamos hablando de un instrumento importante para generar la reflexión de la mayoría, para desvelar el origen de la violencia y de la injusticia, para que entendamos, en fin, lo que es el drama personal e inevitable y el drama social, generalmente vinculado a la acción de sus beneficiarios.

Hoy en el mundo existen multitud de grupos teatrales que han asumido esta función, en buena medida minimizada por su soledad, paradójicamente impuesta por la desatención de muchas administraciones nominalmente democráticas o fruto de cierto egocentrismo tradicional entre las gentes de teatro. Parece, sin embargo, llegada la hora de intentar conjugar la personalidad de cada grupo, cuanto le distingue en sus poéticas y en sus temas, con una comunicación que les permita afrontar empresas comunes, intercambiar experiencias y contribuir, en definitiva, *a estructurar un pensamiento, con sus líneas afines, que medie en el debate ético y político de nuestro tiempo*. Que se libere, en fin, de cuantos factores tienden a arrinconar y anecdotizar el trabajo de esos grupos y contribuya a una reflexión a menudo ausente en las meras acciones de protesta.

El programa Teatro y Democracia, promovido por la revista “Primer Acto”, ha sometido su primer Manifiesto a numerosos grupos de nueve países de América Latina y a veinte grupos españoles. Sus primeros pasos en África son también una realidad. Y esperamos, con el apoyo del I.I.T.M., llegar en breve a varios países del Mediterráneo europeo. Ninguna idea de homogeneidad en nuestro objetivo. Se trata de potenciar la personalidad de cada grupo a través de la unión entre ellos, exactamente igual a como debiera suceder en las democracias, donde la singularidad habría de ser estimada, dentro del rigor ético compartido, como una riqueza del bien común antes que un motivo de enfrentamiento. Nuestro primer paso será solicitar de cada grupo invitado, a partir de su adhesión al Manifiesto, su opinión para ordenar la colaboración y que la solidaridad intergrupual forme parte de su solidaridad con la sociedad.

JOSÉ MONLEON

Fuente: <http://primeracto.com/articulo/primeracto/programa-de-teatro-y-democracia>

C) MANIFIESTO: UN TEATRO PARA EL SIGLO XXI

Junto a la sumisión o la irritación elemental ante determinadas realidades sociales, existe en muchos lugares del planeta un movimiento de resistencia cultural, ética y política a la reducción del pensamiento, personal y colectivo, a la crisis económica y el paro, generalmente analizados con un discurso fatalista y engañoso, dejando a un lado sus causas y sus responsables. ¿Cómo asumir la realidad, en el ámbito de una economía cada vez más globalizada, cuando las inversiones en gastos militares y armamento han alcanzado una cifra superior a los 4.000 millones de dólares al día al tiempo que mueren de hambre, en el mismo plazo 70.000 personas, la mayoría de ellas niños de edades inferiores a los cinco años?

Esta realidad ha generado una nueva actitud social en buena parte del mundo que solicita un cambio en el orden y la cultura política de nuestro tiempo. Actitud crítica que, frente a la tradicional visión ornamental de la cultura, ha dotado a ésta de una dimensión transversal, incluyendo en ella a cuanto pueda afectar al modo de “vivir juntos”, según una expresión de las Naciones Unidas. Del Preámbulo de la constitución de la UNESCO es la afirmación de que “la amplia difusión de la Cultura y la Educación de la humanidad para la justicia, la libertad y la paz son indispensables a la dignidad del hombre y constituyen un deber sagrado que todas las naciones han de cumplir con un espíritu de responsabilidad y de ayuda mutua”. Y a la Asamblea de las Naciones Unidas corresponde la siguiente definición de una Cultura de Paz: “Consiste en valores, actitudes y conductas que plasman y suscitan a la vez interacciones e intercambios sociales basados en principios de libertad, justicia y democracia, todos los derechos humanos, la tolerancia y la solidaridad; que rechazan la violencia y procuran prevenir los conflictos, tratando de atacar sus causas para solucionar los problemas mediante el diálogo y la negociación y que garantizan el pleno ejercicio de todos los derechos y proporcionan los medios para participar plenamente en el proceso de desarrollo de su sociedad”.

Aparece así, un tanto embrionario, un nuevo sujeto colectivo, cada vez más integrado en ese espacio transversal y totalizador, entendido como el principal agente de la realidad, mucho antes que las decisiones coyunturales y dispersas de los rectores políticos o la crónica de las luchas por el poder. El hecho de que el término “Cultura de Paz” se haya abierto camino y sea uno de los centros del debate es una expresión del proceso.

Las funciones cumplidas por las representaciones teatrales han sido, a lo largo de los siglos, muy diversas y a menudo más que dudosas. Constituye, sin embargo, después de dos mil años de existencia, una expresión esencial del espíritu crítico de la humanidad. Nacido como una fiesta religiosa, bien pronto la tragedia supuso una indagación, planteada en términos estéticos, sobre las víctimas de los mitos y del abuso de poder, razón primordial de su supervivencia, pese a las censuras de que ha sido objeto por quienes lo han considerado poco respetuoso o claramente trasgresor. Un teatro donde se han planteado, frente a las referencias míticas o los múltiples doctrinarismos – laicos o religiosos – los conflictos de los seres humanos en sus concretas circunstancias. ¿Cómo no pensar, entonces, que el teatro así entendido, constituye una expresión fundamental dentro de la concepción totalizadora de la Cultura de Paz? Y, por tanto, la pertinente solicitud de un teatro que, en lugar de limitarse a entretener o a ilustrar las virtudes o los defectos de una ideología, convoque las contradicciones, carencias y esperanzas democráticas, definidas en los trascritos textos suscritos por los Estados tras los horrores de la II Guerra Mundial. Nos corresponde, más allá de la protesta, generar el pensamiento, social y personal, que corresponde a una época planetaria. Y el teatro es uno de los instrumentos que contamos para ello, si, otra vez, sabemos utilizarlo para preguntarnos y descubrirnos.

Obviamente, esta percepción del mundo habrá de expresarse con muy distintas formulaciones. A fin de cuentas, oteamos cuanto sucede desde realidades socioeconómicas y experiencias históricas y culturales diversas, aunque la revolución tecnológica y el proceso de globalización no sólo nos han acercado sino que han hecho sentir a muchos cuanto hay de anacrónico en guerras, atentados terroristas, discursos nacionalistas, líderes mesiánicos, integrismos religiosos, racismos, dictaduras, clasismos o en la agresiva retórica partidista. Hoy, pese al control de la información,

sabemos, siquiera parcial y desordenadamente, mucho de cuanto sucede en el mundo, para percibir una misma incapacidad del poder para explicar y justificar lo que sucede. O la de quienes hablan iluminadamente para sus fieles seguidores como si poseyeran toda la verdad. Los actos solemnes inventados para transmitir a las sociedades la coherencia y el esplendor de su realidad y la magnanimidad de sus gobernantes suenan cada vez más a espectáculos vacíos cuando no crueles. Independientemente de la honestidad individual de muchos políticos, apresados por las exigencias del poder económico dominante.

En esta realidad, diversos grupos teatrales y movimientos culturales, que llevan años defendiendo los valores de la solidaridad, la justicia social y los derechos culturales de la inmensa mayoría, convocados por la revista *Primer Acto* (España) han decidido asociarse para defender y promover, ajustándola a nuestra época, la tradición democrática del gran teatro, como un factor necesario para la cohesión social y la construcción participativa de una Cultura de Paz.

FIRMANTES: Representantes teatrales de Argentina, Colombia, Chile, Ecuador España, México, Perú, Uruguay y Venezuela

Fuente: <http://primeracto.com/articulo/primeracto/manifiesto-un-teatro-para-el-siglo-xxi>

EDITORIAL

Nueva Época

Primer Acto

Las nuevas circunstancias de la vida española habían ahogado la estructura económica de *Primer Acto*. Pero, además, el hecho – y no es casualidad – concurrió con el sentimiento de que la situación había cambiado, en España y en otros muchos lugares, y que la respuesta teatral debía ser distinta. La llamada globalización estaba planteando un discurso al que ya no cabía responder desde las crónicas de estrenos y festivales o los dilemas locales; importaba la vinculación con lo que proponían los escenarios más cercanos, pero, a su vez, era necesario sumergirnos en una visión de la interdependencia de las sociedades, donde, en definitiva, se enfrentan hoy distintos proyectos de futuro y de cultura, que afectan, lógicamente, al teatro, reducido a un pasatiempo más o menos banal en tantos sistemas democráticos contemporáneos.

El primer paso obligado fue abrir una campaña de suscripción y financiación, en la que no sólo buscábamos el ajuste de una nueva estructura, sino comprobar hasta qué punto contábamos con un número de lectores dispuestos a acompañarnos. Afortunadamente, las respuestas, con gratuitos ejemplos de solidaridad y de afecto en tiempos tan difíciles han sido un estímulo y un compromiso.

Reaparecemos con algunos cambios importantes, que podríamos resumir en la renovación del Consejo de Redacción español y en la creación de un Consejo de Dirección y Coordinación de carácter internacional, con la voluntad

de orientar el sumario hacia temas que respondan al papel del teatro en la evolución de las sociedades, cada vez más necesitadas, a nuestro juicio, de espacios – y el teatro nació cumpliendo esa función, a menudo luego obstaculizada – abiertos al debate sobre los factores que favorecen o limitan la paz y la justicia, en un mundo cada vez más interdependiente. La idea de publicar dos números semestrales, de alrededor de 300 páginas cada uno, en lugar de cinco de 125, supone mantener prácticamente el mismo espacio anual que en la estructura anterior, contando con que el mayor volumen de cada número nos permitirá asociar más temas en torno a una serie de cuestiones monográficas fundamentales.

Importante es también, en función del nuevo horizonte de la revista, la asociación con la Fundación Cultura de Paz, defensora de las normas internacionales promulgadas por las Naciones Unidas y la UNESCO, presididas por el respeto a la diversidad, la paz y los valores democráticos. Uno de los cuales ha sido históricamente el teatro, como espacio crítico ofrecido al juicio de la mayoría.

El Programa *Teatro y Democracia*, convocado por *Primer Acto*, y en el que se han inscrito una serie de grupos españoles y americanos a los que esperamos se unirán otros europeos y africanos, podría ser un buen ejemplo de las nuevas ideas incorporadas a la publicación.

Amigos, seguimos.

E) Nueva Era, por José Monleón

A partir del apoyo del INAEM, habíamos estructurado la plantilla de *Primer Acto* en términos que ya no fue posible sostener cuando aquel nos fue retirado. Aun cuando la dirección y los colaboradores de la publicación habían renunciado a cualquier remuneración desde hacía tiempo, la edición regular de la revista exigía la contratación de un pequeño núcleo obligado a cumplir un horario, del que tuvimos que prescindir. Pero, además, el hecho – y no es casualidad – concurrió con el sentimiento de que la situación había cambiado, en España y en otros muchos lugares, y que la respuesta teatral debía ser distinta. La llamada globalización estaba planteando un discurso al que ya no cabía responder desde las crónicas de estrenos y festivales o los dilemas locales; importaba, lógicamente, la vinculación con lo que proponían los escenarios más cercanos, pero, a su vez, era necesario sumergirnos en una visión de la interdependencia de las sociedades, donde, en definitiva, se enfrentan hoy distintos proyectos de futuro y de cultura, que afectan, lógicamente, al teatro, reducido a un pasatiempo más o menos banal o a un instrumento fundamental en la expresión democrática. Reaparecemos ahora, tras sólo un trimestre de silencio, con algunos cambios importantes, que podríamos resumir en la renovación del Consejo de Redacción español y en la creación de un Consejo de Dirección y Coordinación de carácter internacional, con la voluntad de orientar el sumario hacia temas que respondan al papel del teatro en la evolución de las sociedades, cada vez más necesitadas, a nuestro juicio, de espacios – y el teatro cumplió muy pronto esa función, a menudo obstaculizada – abiertos al debate sobre los factores que favorecen o limitan la paz y la justicia, en un mundo cada vez más interdependiente. La idea de publicar dos números semestrales, de alrededor de 300 páginas cada uno, supone mantener prácticamente el mismo espacio anual que en la estructura anterior, contando con que el mayor volumen de cada número nos permitirá asociar más temas en torno a una serie de cuestiones monográficas fundamentales.

Importante es también, en función del nuevo horizonte de la revista, la asociación con la Fundación Cultura de Paz, defensora de las normas internacionales promulgadas por las Naciones Unidas y la UNESCO, presididas por el respeto a la diversidad, la paz y los valores democráticos.

Uno de los cuales ha sido históricamente el teatro, como espacio crítico ofrecido al juicio de la mayoría.

El Programa Teatro y Democracia, convocado por *Primer Acto*, podría ser un buen ejemplo de las nuevas ideas incorporadas a la publicación.

Fuente: <http://primeracto.com/articulo/primeracto/primer-acto-tercera-epoca-2012>

ANEXO E

ENTREVISTAS EN *PRIMER ACTO*

ANEXO E. ENTREVISTAS EN *PRIMER ACTO*

En el capítulo 10 de la presente tesis doctoral se hace un amplio estudio sobre las entrevistas publicadas en la Revista *Primer Acto*, centrando el análisis en una muestra representativa de las distintas modalidades de utilización de este género informativo.

Se ofrece en este Anexo la reproducción de las entrevistas que han sido objeto de este estudio analítico. En concreto, se ofrecen copias de las siguientes entrevistas:

- Entrevista al dramaturgo Antonio Buero Vallejo, realizada por José Monleón, y publicada en el número 167 de *Primer Acto*, correspondiente al mes de abril de 1974, páginas 4-13.
- Entrevista al dramaturgo uruguayo Mauricio Rosencof, realizada por Ángela Monleón, y publicada en el número 255 de *Primer Acto*, correspondiente al mes de septiembre-octubre de 1994, páginas 64-69.
- Entrevista a Max Aub, realizada por Ricardo Domenech y José Monleón, publicada en el número 130 de *Primer Acto*, de marzo de 1971, en las páginas 44-51.
- Entrevista a la actriz Nuria Espert, publicada en las páginas 36 y siguientes del número 113 de *Primer Acto*, correspondiente al mes de octubre de 1969. El entrevistador es P.A. siglas que corresponden a *Primer Acto*.
- Entrevista al escritor y dramaturgo José Bergamín, realizada por José Monleón y que fue publicada en el número 198, correspondiente a los meses de marzo y abril de 1963.



BUERO: DE LA REPUG- NANTE Y NECESARIA VIOLENCIA A LA REPUG- NANTE E INUTIL CRUELDAD

JOSE MONLEON.—Como en "PRIMER ACTO" hemos hablado muchas veces de la obra general de Buero Vallejo, ya sea a través de ensayos de nuestros colaboradores, ya sea a través de entrevistas con el propio autor, en esta ocasión nos limitaremos a formular una serie de preguntas en torno a "La Fundación", último de sus dramas y uno de sus textos más importantes. Nuestras preguntas responderán no sólo a aspectos de la obra sino a temas derivados de su estreno, sin perjuicio de aceptar cualquier otro punto que Buero nos proponga. La primera cuestión estaría en relación con la crítica publicada en "Destino", donde, en oposición a las generales interpretaciones de "La Fundación", se señala el carácter idealista y hasta reaccionario de la obra, acusándola, entre otras cosas, de omitir las razones concretas de la situación propuesta. En alguna que otra crítica se ha insistido sobre su carácter de tragedia de la condición humana, desligada de un tiempo histórico preciso. Confesamos que tales críticas han sido para nosotros una sorpresa, ya que cuanto pueda haber de implícito o de alusivo en

"La Fundación" pertenece a esa carga que toda obra de arte, por clara que sea, debe tener, a menos que se trate de una obra con fines declaradamente didácticos. Creemos que, salvo en este último caso, en todo gran drama hay siempre un fondo vivencial, complejo, por donde avanza imprecisamente la investigación del autor, y que es en el descubrimiento y análisis que el espectador hace de ese mundo, donde realmente se produce la comunicación y hasta la cocreación de la obra de arte. Si a esto añadimos la obligada falta de explicitud a que "La Fundación" se ve constreñida en algún punto por el carácter político de su tema, podría partir nuestro diálogo de una precisión tuya sobre el porqué a unos parece tan claro tu obra y otros la creen ambigua.

ANTONIO BUERO VALLEJO.—En parte, tú mismo has contestado a la pregunta, y suscribo lo que has dicho. Como es sabido, abogo desde hace mucho tiempo por el carácter vivo y abierto de la obra artística y por su influjo en el espectador más a través del planteamiento de una situación y de unos problemas complejos que de un didactismo somero. Ahora bien, respecto de las críticas que hayan podido diferir de la interpretación general de la obra, yo tengo que decir, ante todo, una cosa: que contesto a la pregunta porque tú la haces. En mi ánimo no está el contestar a ningún crítico, pues creo que eso es algo que el autor no debe hacer, salvo —quizá— en casos especialísimos. Así que mi comentario no tiene ninguna intención polémica. Aquí debe acabar y, por mi parte, aquí acaba.

Algunas de las observaciones a que aludes no me parecen, por supuesto, atinadas. Incluso me dan la impresión de que quien escribe no se ha enterado bien de lo que ha visto. Si no recuerdo mal viene a decirse, por ejemplo, que si yo no hubiese recurrido al pobre artificio de ir matando a parte de los confinados, todo se derrumbaría porque sólo hay dos celdas de castigo adecuadas al proyecto. Yo creo que está muy claro en la obra, al igual que varios condenados a muerte están en ella, sin embargo, reunidos en la misma celda, que el propósito de quien los dirige, Asel, es que todos ellos, vivos, vayan también a una sola celda de castigo. Claro, gentes de poca experiencia pueden pensar quizá que una celda de castigo debe ser para una sola persona, o para dos, cuando más. Pero no es así, sobre todo en momentos de represión masiva como el que describe la obra. En momentos así, a una celda de castigo pueden ir cinco o seis personas, o más. Y esto, que ha pasado y pasa en muchos lugares, es lo que justifica el plan de Asel. El trata de llevarlos a todos a una celda de castigo, para que todos consigan escapar y el que vayan matándose no es un pobre recurso sino una amarga escenificación de lo que en la realidad ocurre muchas veces: la imposibilidad de llevar adelante un proyecto, porque la fatalidad lo corta. Otras observaciones se han hecho para demostrar eso de que fallaba la coherencia interna de la obra: Por ejemplo, se ha dicho que era imposible que un muerto pudiera estar cinco o seis días en una celda de condenado sin que esto se advirtiera. Sin embargo, se ha hecho más de una vez. Será difícil, pero no imposible. Y, precisamente, la que mi obra presenta es una de esas situaciones difíciles, en las que se recurre a lo que, en principio, parece imposible y, sin embargo, sale. Claro que esas cosas se descubren, que es lo que pasa en mi obra, por el mal olor, como otras cosas se descubren, en las sociedades de más esplendorosa apariencia, por el mal olor. Y también ese contraste, lógico y revelador, se ha tildado de absurdo en una "Fundación" de apariencia tan brillante como la mía... En lo que se refiere a la coherencia interna de "La Fundación", parece, pues, que ha habido cierta torpeza, o prejuicio, para reconocerla o comprenderla, atribuyendo a una celda de castigo un solo ocupante o dos a la suma, y cosas así. También, en esos comentarios, se echa de menos que la obra sea más clara, que se plantee en ella un debate político concreto... Me suena, de nuevo, al viejo "imposibilismo". ¿Qué se pretende al reprocharme, desde puntos de vista que tampoco se definen del todo, que mis personajes no se definan políticamente? ¿Que no se estrene ninguna obra crítica y que sólo haya "crítica"... también forzosamente incompleta? Me parece que "La Fundación", pese a que los personajes no se definan políticamente y no hablen mucho de política —lo cual también es coherente, pues no deben hacerlo frente al muchacho trastornado— es una obra muy clara. Dígalo, si no, el público, del que estoy recibiendo manifestaciones evidentes de que la obra es harto clara. Pero en esto, ya se sabe, siempre habrá puntos de vista. Personas que dirán: "No se ha definido". Yo sigo reivindicando la acción mucho más viva de la obra de arte cuando es relativamente indirecta, relativamente indefinida —sólo relativamente—, alcanzando así a plantear con más vigor los problemas. Pero tampoco creo del todo cierto que mis personajes no definan un debate político. Por supuesto que no entran en detalles ni se cuelgan un cartelito diciendo: "yo soy tal o cual cosa". Pero me parece que no se limitan a un abstracto discurso sobre la condición humana. Y menos, a un discurso reaccionario. Todo el mundo advierte, crep, que estos personajes no son unos fascistas...

JOSE MONLEON.—Háblanos de los conflictos que surgen entre los propios detenidos a cuenta del empleo de la violencia. El tema no es nuevo en tu teatro...

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Creo que, sin llegar al Tratado Político, expresión distinta de la teatral, en la obra se plantea, de modo esbozado si se quiere, pero a mi modo de ver suficiente, un debate muy concreto sobre la necesidad de separar la violencia de la crueldad. Esto podrá parecer, a primera vista, muy vago, pero a mi modo de ver es muy específico e importante. Porque quizá uno de

los problemas políticos fundamentales de nuestro tiempo es éste. No planteo, como alguien puede pensar superficialmente, el de la "no violencia"; no abogo porque nunca se cometa ninguna clase de violencia. Eso no se dice en la obra. Porque una de las fatalidades de nuestro tiempo, y quizá de todo tiempo —y esto me parece que se dice allí con bastante claridad— es que, lo mismo si nos gusta como si nos repugna, y a mí me repugna, como creo que debe sucederle a toda persona sensible, es difícil prescindir de la violencia. Entonces, el debate no es tanto acerca de la violencia o la no violencia, como un debate acerca de si la táctica imprescindible para una transformación, incluso revolucionaria, del mundo, es una táctica que pueda abundar en la violencia gratuita, en cuyo caso es crueldad, o vigilar, con cuidadoso método, los límites de la violencia.

JOSE MONLEON.—Está claro que para entender "La Fundación" no es necesario conocer tu biografía. Si así fuera, la obra poseería profundas limitaciones. Pero, al mismo tiempo, la inmensa mayoría de los espectadores saben que tú estuviste condenado a muerte y que el drama posee una buena dosis de material biográfico. Creo, en todo caso, que aun siendo un tema "separado" de la obra, ayuda a completar sus significaciones y es muy útil en los mecanismos del posibilismo. Mi pregunta, hecha con todo respeto, es ésta: ¿hasta dónde es autobiográfica "La Fundación"? ¿En qué medida refleja la experiencia de una generación que perdió la Guerra Civil?

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Por supuesto, en la obra hay abundante material autobiográfico. Yo no la hubiera escrito sin una experiencia personal y muy directa. O acaso la habría escrito sin esa experiencia, pero de otra manera. Y entonces sí que me hubiera preguntado escrupulosamente si el hecho de meter a cinco a seis personas en una celda de castigo era o no posible. Como yo conozco bien esas cosas, no vacilé en absoluto, pues sabía muy bien que pueden meterlas.

Mi experiencia se reparte un poco entre todos los personajes, pero ninguno soy yo. Por supuesto, yo nunca —y esto quizá sea una tontería, pero tampoco está de más decirlo aquí, porque como siempre se especula tanto, aunque sea a tanta distancia en el tiempo, conviene dejarlo claro—, nunca, fui causante de que nadie entrara en un sitio como ése. Quede eso bien claro. No por entereza, no por mérito personal —cualquiera sabe si a uno le aprietan lo que es capaz de hacer!—, pero lo cierto es que por mi culpa nadie entró. Yo no soy el señor que ha delatado. He tenido esa suerte, que no tuvieron otros que no eran peores que yo.

Hecha esta salvedad, cuanto se refiere a la atmósfera, a las tensiones y a las vivencias que conforman la obra, procede de una realidad directamente vivida. Por supuesto, reelaborada, porque, para enriquecer tanto los significantes como los significados de la obra, se pretende configurar, sin atenerse a ningún modelo real, un lugar extraño en el que, por ejemplo, pueden efectuar o retrasar una ejecución según les convenga, cosa que no suele ser así. Una orden de ejecución se cumple y nada más, sin estar esperando a ver si se averigua algo para cumplirla o no. Uso, premeditada y voluntariamente, de toda una serie de variaciones de la experiencia real para obtener algo más creativo y una especie de simbolización general de lo que podríamos llamar la situación del condenado. Se persigue una elaboración artística que, cuando falta, reduce las obras a mero documento y suele restarles alcance y calidad.

JOSE MONLEON.—Supongamos que los dos condenados que quedan salvan su vida. ¿A qué mundo salen? Un aspecto clave de "La Fundación" es lo que pudiéramos llamar su bitemporalidad y su biespacialidad. El tiempo es, a la vez, el de los personajes y el de los espectadores; el lugar, la cárcel y el mundo físico de quienes ven la obra. Desde esta perspectiva, y tomada tu obra como una interpretación de la época que sigue al sólo aparente desenlace, la pregunta es fundamental. ¿Qué sentido tiene hablar de salvarse si el túnel acaba en una nueva Fundación?

ANTONIO BUERO VALLEJO.—No sabemos si los dos muchachos que llegan al final de la obra serán ejecutados. Yo mismo no lo sé. Pienso incluso que lo más probable es que sean ejecutados y que no consigan excavar el túnel que les lleve a la libertad. Como no lo sé, lo dejo en el aire. Ahora bien, en el caso de que estos dos muchachos logren sobrevivir, el mundo que les espera es el de "La Fundación". Ese es el sentido fundamental de la obra. Van a un mundo engañoso, en el cual se está tratando de cegar a la gente en vez de permitir que abra los ojos. Justamente porque van a ese mundo, que continúa, puesto que al final se ve claramente la nueva presencia del Encargado, sin que la "Fundación" destruya por la improbable evasión de esos dos condenados; justamente por eso, se concreta el significado fundamental de la obra, resumido en una frase clave del texto. Es aquella que dice: "Tenemos el deber de vencer".

Efectivamente, se tiene el deber de vencer, pero vencer es muy difícil en las actuales circunstancias del mundo. Las fuerzas que a ello se oponen, las ilusiones, casi alucinaciones, colectivas, etc., etc... todo lo que se ha dado en llamar la alienación de una sociedad de consumo, hace muy difícil vencer, y,

por lo tanto, hace ineludible una comprensión muy exacta de los comportamientos que hay que adoptar para vencer. Al decir esto, ya lo sé, nos encontramos en el meollo de las discusiones más vivas de nuestro tiempo acerca de cuáles deben ser las tácticas y las estrategias. Y yo tengo mi punto de vista, que es el que doy honradamente. El cual, en relación con lo que decíamos antes de separar la violencia de la crueldad, es el de que la acción violenta y al mismo tiempo cruel, o, para decirlo de otro modo, la acción indignada e impremeditada del muchacho que al final despeña al delator, es errónea, y a menudo origina catástrofes y retrocesos en lugar de avances. Para que la violencia, por desgracia inasolayable, que se opone a la violencia establecida, sea eficaz, debe conjugarse con un pensamiento muy madurado y prudente, que calcule con precisión lo que es verdaderamente útil, aunque a primera vista parezca más moderado y menos resolutivo que otras actitudes. Esa es la herencia que el otro muchacho, el que había sido un alucinado, recoge del ejemplo de Asel, el personaje más maduro de la obra. Los dos muchachos juntos, uniendo sus respectivas potencialidades y armonizándolas, podrán dar un paso adelante, quizá definitivo. Separados, no lo conseguirán.

JOSE MONLEON.—Evidentemente, esos dos puntos de vista que reflejan tus personajes poseen un fuerte carácter representativo. Sería interesante preguntarnos si tu opinión al respecto, en lugar de ser una postura individualizada, lo que Buero Vallejo piensa sobre la cuestión, no será la resultante de una experiencia concreta, la de la Guerra Civil vivida y perdida, el recuerdo de una serie de hechos concretos que conduce a formulaciones distintas a las que hace un muchacho que apenas rebasó los veinte años. O, en última instancia, una persona "posterior" a la guerra civil.

ANTONIO BUERO VALLEJO.— Mi punto de vista es, más o menos, el de todas las personas de mi generación que han vivido las mismas experiencias que yo y que, eso sí, han sido capaces de reflexionar sobre ellas; porque otras, naturalmente, se mueren a los ochenta años sin haber aprendido nada. El que un muchacho tenga, lógicamente, puntos de vista quizá más cercanos a los del prisionero resolutivo de mi obra, es explicable. Pero yo creo que mi punto de vista, no ya como mío de las personas que hayan vivido lo que yo he vivido, sino como un punto de vista generalizable, podría ser reconocido como la herencia de una experiencia válida. Lo que pasa es que, por desgracia, y por eso cuestan tanto las cosas, la gente no aprende de los de antes todo lo que debiera y podría. Tampoco quiero decir con esto que los de antes son los que tienen razón y que los de ahora no la tienen. No, no, ni mucho menos. También los de antes tienen mucho que aprender de los de ahora. Por eso hay que conjugar las experiencias que yo armonizo, en cierto modo, al final de mi obra. Se intenta mostrar en ese final cómo uno de los dos muchachos sí ha sido capaz de recoger la parte válida de la experiencia de los más viejos. Y esto sería deseable en nuestro tiempo, sin perjuicio de considerar y añadir los puntos de vista nuevos que la historia actual nos proporcione. Así se facilitaría la unificación de las fuerzas comprometidas en el avance de la humanidad. El enorme problema de nuestro tiempo es que esa cohesión no existe en la medida deseable; que seguimos siendo, también en ese terreno, poco dialéctico; que no llegamos a configurar, por una viva asimilación de experiencias generales, la fecunda síntesis que permitiera, realmente, dar pasos irreversibles. La disgregación del frente progresivo en el mundo es un fenómeno que demuestra el poder de la "Fundación", la insuficiencia en el desarrollo dialéctico del pensamiento y la acción común de aquél. Esta es una de las cosas que en la obra se tratan de apuntar.

JOSE MONLEON.— Al leer tus datos biográficos, descubrimos un hecho terrible del que no se había hablado hasta ahora. Se sabía que tú eras uno de los que perdieron la Guerra y que, en el 39, fuiste condenado a muerte. Se sabía que esa condena estuvo pendiente de ejecución durante meses y que pasaste varios años en la cárcel. Lo que no se había divulgado es que a tu padre lo asesinaron en Madrid durante la guerra civil. Considero que todo ello determina un tipo de conflictos entre experiencias límite, que deben de haber afectado decisivamente a toda tu obra. Me pregunto si bastantes de las cosas que nos has dicho en la entrevista, por ejemplo, no nacen de aquella experiencia, dejando muy claro por mi parte que tu capacidad para superar la dimensión traumática de los acontecimientos e insertarlos reflexivamente como materia de tus obras me merece el máximo respeto.

ANTONIO BUERO VALLEJO.— Ese es un tema del que se está hablando bastante, porque aun cuando yo he sido muy púdico ante el tema durante años, inevitablemente, con el paso del tiempo, se van filtrando las cosas y ya hemos llegado a un momento en que incluso están en los libros. Voy a contestar a esto, puesto que me lo preguntas; pero me sigue pareciendo un tema espinoso, no ya porque roce personalmente mi sensibilidad, que por supuesto la roza, sino porque tengo hartito comprobado que ese asunto casi siempre se interpreta mal. Si no se habla de él, parece que uno no quiere hablar de eso porque se avergüenza de algo, y si se habla parece que uno persigue ciertos fines... ¿Qué se yo! Siempre se interpreta mal. Y es un tema, en efecto, demasiado hondo para mí como para tomarlo a la ligera o usarlo para especulaciones personalistas...

Efectivamente, ese tipo de experiencias han matizado en gran medida el conjunto de mis reflexiones personales a lo largo de todos estos años. Porque esas son cosas que un hombre sensible recuerda siempre. Que se impongan a través de una persona muy próxima, o a través de gentes que uno conoce o son amigas, puede tener sus diferencias, pero, de hecho, no es tan distinto. Estas cosas son muy dolorosas cuando les pasan al padre, al hermano, a algún ser querido; pero también se sienten y son materia de grave reflexión cuando les suceden a amigos o gentes conocidas que han estado a nuestro alrededor.

Entonces, cuando se han vivido de verdad esas cosas, uno tiene inevitablemente que plantearse, probablemente como un tema nunca resuelto —hay quien presume de tenerlo resuelto; yo no lo tengo, quizá por una deficiencia mía—, el tema de los límites de la violencia. Porque, claro, cuando uno sabe que la persona que ha caído estaba limpia de culpa, que si tenía alguna en todo caso no sería mayor que la que cada uno de nosotros puede tener como simple componente involuntario de un estado de cosas; es decir, cuando personas que prácticamente podemos llamar inocentes, vemos que pueden caer y que de hecho caen, a veces incluso con tortura, con horror, me parece a mí que eso no se puede despachar fácilmente, con un plumazo, en una hoja expositiva de propósitos o de objetivos. Ese es un problema muy gordo. Y, repito, no porque le toque a un allegado nuestro o porque le toque a uno mismo una condena que quizá desborda las culpabilidades concretas que se nos han imputado, sino porque es siempre enorme el precio que se paga por casi nada. El precio que se paga es la vida humana, el conjunto de pobres posibilidades de ilusión, de felicidad, de realización, de armonía, que cada ser humano tiene dentro. Entonces, me parece a mí que, sin abandonar ninguna clase de perspectivas, sin echarse atrás frente a las cosas más duras de la historia, porque así es la historia, los seres humanos que hayan reflexionado sobre estos problemas y no se refugien en el indiferentismo —como les ocurre a muchos—, es un decir “esto se acabó”, sino que, a pesar de todo, quieran contribuir a un avance verdadero de la sociedad, no pueden dejar de plantearse, con infinito cuidado, de qué manera se puede conseguir eso evitando, en cuando sea posible, el dolor y la injusticia. La necesidad de violentar puede ser una necesidad histórica, pero no hay que entender a la ligera el concepto de violencia histórica. Violencia histórica no es romperle la cabeza a uno o a diez mil señores; es violentar las condiciones de la sociedad para convertirlas en otras. Y esto, si se puede, se debe hacer con el mínimo de violencia personal y sin crueldad.

JOSE MONLEON.—¿Crees que la crueldad es una constante histórica de la cultura española? La pregunta no pretende ser abstracta, porque de ser positiva la respuesta habría que buscar sus causas. El hecho es que aquí, ya sea en términos cruentos, ya sea en la cotidianeidad incruenta, suele hacerse patente la necesidad de destruir, la dificultad para entendernos. Pienso, por ejemplo, en tu personalidad y en tu obra. Lógicamente, a unos puede interesarles más y a otros menos, pero no deja de ser sintomático que te echen en cara tu entrada en la Academia quienes jamás han reflexionado sobre lo que fue tu vida desde el 36 hasta que saliste de la cárcel. Ahora un mezuquino espíritu fiscal que, en lugar de analizar tus obras, parece empeñado en condenarte. Actitudes con cuya base ideológica uno está de acuerdo se proyectan a menudo en una praxis de crueldad o resentimiento, que deforma los puntos de partida. Háblame de esto. ¿Por qué es posible la “Fundación”? ¿Hasta qué punto se halla impregnada toda nuestra cultura de la crueldad que la sustenta?

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Ciertamente la crueldad de “La Fundación” no pertenece sólo al adversario sino también al que nos es afín. No creo, sin embargo, que esta sea una característica peculiar española; en España tendrá sus matizaciones debidas a nuestro temperamento, pero me parece que esa es una cosa general, que ocurre en el mundo, precisamente porque no somos lo bastante inteligentes, lo bastante maduros, lo bastante evolucionados, para que deje de ocurrir. Por ello es lógico, aunque lamentable, que se produzcan estas actitudes ásperas que, muchas veces, confunden los blancos y a menudo se vuelcan, incluso con dureza, sobre gentes que habría que defender en vez de atacar. Lo cual es una de las muchas maneras que tenemos de retrasar nuestras posibilidades.

JOSE MONLEON.—Vayamos directamente a tu caso. Después de merecer durante años el respeto de toda la gente joven y avanzada del país, desde hace algún tiempo una parte de ese sector te ha vuelto totalmente la espalda. Incluso se ha escrito que tu pensamiento era idealista y reaccionario. Se te acusa de haber pactado —esa sería una de las interpretaciones de tu posibilismo— con el sistema, de haber entrado en la Academia, de que tus obras se programen en Televisión Española, de que toda la crítica conservadora aclame tu talento, de que tu personalidad y tu trabajo hayan sufrido una paulatina y negativa remodelación... Hablemos, si te parece, una vez más de todo esto, después del estreno de “La Fundación”.

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Creo que no sólo “La Fundación” sino otras obras mías demuestran claramente que esto no es así. Pero, entre tener que aceptar los hechos como realmente son o aferrarse a esquemas que justifiquen dificultades, fallos y amarguras, para mucha gente es preferible lo segundo. A este respecto, tal vez valdria la pena recordar un ejemplo, significativo por muchísimas razones; sobre

todo, como es natural, por tratarse de un personaje de gran categoría literaria. Máximo Gorki, cuando ya llevaba sobre sus espaldas un historial de orden político (actuaciones, detenciones, etc.), fue propuesto en 1902, por amigos suyos de la Academia Imperial, para ocupar un sillón en la misma. Gorki aceptó, y su nombramiento apareció en el "Diario Oficial" de la Rusia zarista. Supongo que también habría allí radicales de la verborrea que le pondrían verde... Pero es evidente que tales críticas, si es que las hubo, eran infundadas. Se publicó el nombramiento, pero el Ministro del Interior pasó la Gaceta al Zar acompañada de un resumen del expediente de Gorki. El Zar escribió un breve comentario despectivo y la Academia anuló el nombramiento. El caso, sin embargo, es que Gorki había aceptado. Y que si la anulación dependió de unas condiciones y circunstancias muy concretas, aceptar el sillón dependía de la reflexión que todo escritor se hace previamente para saber si puede, e, incluso, si debe hacerlo. Ya sé que yo no soy Máximo Gorki ni España es la Rusia zarista, pero quizá el ejemplo valga para reconsiderar un poco esas constantes actitudes de crítica y de censura que casi cualquier cosa que se haga suscita, si sale adelante en vez de ser anulada. Y de la Televisión, ¿qué podría decir? Pues lo mismo. He visto en ella adaptaciones de novelas, poemas y comedias de escritores a quienes se suele considerar más progresistas que a mí, y con alegría, pues creo que hicieron muy bien autorizándolas. O bien, obras de esos mismos en los teatros oficiales. Por lo visto, sólo cuando me suceden a mí se vuelven estas cosas censurables.

JOSE MONLEON.—Durante la I Semana de Teatro Universitario, celebrada en Madrid hace unos meses, y en una de cuyas primeras mesas participaste, salió el tema de la indiscriminada aceptación de tus obras por la crítica conservadora, nacida en los años cuarenta o heredera de sus esquemas, y una crítica más joven y en clara discrepancia ideológica con la anterior. Era curioso que si la mayor parte de los autores servía para establecer las distancias existentes entre ambos frentes críticos, en tu caso no sucedía así. La crítica tradicional te aceptaba sin la reticencia con que admitía a un Brecht, pongamos por caso. ¿Qué piensas tú de todo esto? Porque no hay duda de que el tono de la crítica respecto de tu obra constituye uno de los elementos de tu academización, incluso antes de entrar en la Academia.

ANTONIO BUERO VALLEJO.—En mi opinión, también aquí funcionan puntos de vista demasiado rígidos y alejados de lo que realmente sucede. En primer lugar, habría que decir que no es cierto que la crítica tradicional me haya defendido siempre. He tenido, en general, una crítica favorable, pero en la que no han faltado voces discordantes, a veces muy fuertes. Por el contrario, algunos autores extranjeros de los que, por su ideología, cabía esperar que fueran duramente tratados por la crítica tradicional, han recibido, en bastantes casos, el aplauso de la misma. Por consiguiente, la posibilidad de que la crítica de un signo determinado elogie, e incluso fuertemente, algo que pertenece al signo contrario, no es una entelequia sino una realidad. ¿Cuál es la razón de que esto suceda? Sería muy largo de explicar. En alguna ocasión ya he dicho, y me parece que es un fenómeno muy objetivo, que a la altura en que el mundo se encuentra, hasta los conservadores presumen a menudo de avanzados.

JOSE MONLEON.—Es un fenómeno de "apropiación" que desorienta a muchos con frecuencia. Cada vez que aparece un autor de "ruptura", que ataca a la ideología dominante, llámese Brecht o Beckett, es, en principio, rechazado. Luego, cuando se advierte su creciente aceptación, los representantes de esa ideología dominante corrigen sus posiciones iniciales e intentan envolver y explicar ese autor, del modo menos incómodo. La apropiación llega, en muchos casos, a crear una imagen que, para el gran público, suplanta la real y verdadera. Me pregunto hasta qué punto no habrás sido tú también envuelto por esa maniobra...

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Que siempre hay maniobras envolventes, no cabe duda. Todo el mundo las hace, y desde todos los campos, porque lo lógico es tratar de envolver. Ahora bien, cuando se producen maniobras envolventes, sobre todo cuando las producen "Las Fundaciones" del mundo, que ya hemos convenido en que eran enormemente fuertes y absorbentes, se propende a pensar que la envoltura rompe la coherencia del envuelto. Pero eso también es antidialéctico. Las Fundaciones pueden absorber en gran medida, pero es un error pensar que este movimiento envolvente es tan fatal e irresistible que, o no se envuelve uno en absoluto o, si lo intentan envolver, termina por ser envuelto. No. Esa es una zona incierta, movediza, llena de riesgos por supuesto, pero en la que no lo razonable es pensar que, si desde un lado se intenta la maniobra, desde el otro se intenta el contrataque. Un escritor puede siempre contratacar, aunque parcialmente estén intentando envolverle. Sería fatalista pensar que los creadores no tienen otra opción que apagar y marcharse, o ser envueltos. La realidad es mucho más compleja, tiene muchas más fisuras, muchas variantes, y eso hace posible no sólo que una crítica de signo conservador, en ocasiones defienda y aplauda obras de significación claramente anticonservadora, sino también que muchos escritores aparentemente dentro del Sistema —¿quién no está, de una manera o de otra, dentro del Sistema?—, de hecho no hayan sido asimilados y también estén fuera, como lo demuestran sus obras de una manera inequívoca. Pero, además, tampoco las cosas son

tan claras y racionales en cuanto a que "el sistema" apoye sólo lo que le beneficia y anule lo que le ataca. El Sistema financia —y lo sabe— a través de anuncios carísimos, revistas de contenido implacablemente antiburgués. Es un buen ejemplo, entre otros, del carácter de "transacción" mutua sin dejación mutua que abunda en estos terrenos, y que debería ya arrumbar esos esquemas ingenuos para cambiarlos por análisis más ricos y certeros. Por otra parte, suponiendo que yo siempre hubiera tenido una crítica favorable de orden general, y algunos otros autores, sin citar a nadie en concreto, no la hubieran tenido nunca —lo que obviamente es incierto, porque ni yo he tenido siempre una crítica favorable ni a tales autores les han faltado las favorables—, otra cosa sería difícil de explicar: ¿por qué los elogios que también he recibido de críticos no conservadores? Serían ellos los inconsecuentes? No; es que estas cuestiones, ya lo vemos, son difíciles de simplificar. Y por si ello no fuera suficiente, me permitiré recordar algunos países cuyo sistema es opuesto a este en que nosotros vivimos, ciertas obras mías han sido tanto o más elogiadas que aquí por la crítica. ¿Significa eso que los críticos de allá también son inconsecuentes? ... Como estos son hechos, y los hechos son los que nos aleccionan siempre, me parece que deberían ser tenidos en cuenta por quienes se obstinan en una elemental cuadrilación sociológica de los problemas que deja fuera, por esquemática, no pocos aspectos de la realidad.

JOSE MONLEON.—Hay quien piensa que una de las razones de las alabanzas de la crítica tradicional a tu teatro está en sus características literarias. El tuyo sería un lenguaje muy cuidado, macizo, que se acomodaría a moldes de siempre estimados por quienes ven el gran teatro como una manifestación de la literatura. El tema ligaría con otro que le es próximo: el del carácter abierto, la estructura casi de guión que poseen las obras de nuestros más jóvenes autores, en las que el lenguaje literario ha perdido muchos de sus viejos privilegios en beneficio de nuevas concepciones del lenguaje teatral. ¿Qué piensas tú de estos dos temas? ¿Qué papel desempeña la dimensión literaria de tu teatro en lo que vamos debatiendo?

*ANTONIO BUERO VALLEJO.—*El tema de la literatura en el teatro es, en efecto, muy discutido en nuestro tiempo. Yo tengo sobre él criterios muy definidos. Primero tengo que hacer una observación, y es que, contrariamente a toda esa otra simplificación que ha querido ver en mis obras un teatro decididamente literario más que teatral, yo no lo veo así. Por lo menos, en mi intención, y desde que empecé, tuve siempre el concepto de teatro que tiene un hombre de teatro, no un simple escritor. Siempre intenté hacer obras que en el texto mismo ya revelaban su pretensión de ser escenificaciones y no simplemente textos dramáticos. Hay autores de teatro, y grandes autores, que apenas acotan; éstos, tal vez pueden ser considerados literarios; yo he sido un autor que siempre he acotado muchísimo, hasta la saciedad, porque siempre vi el teatro en función de su representación. Que, en ese sentido, no soy el escritor marginado de lo teatral, lo revela también el que en mi práctica de teatro de toda la vida he sido un escritor que ha modificado sus textos en los ensayos y que, a la hora de hacer ya la redacción definitiva para publicar, he suprimido definitivamente unas cosas o incorporado otras que durante los ensayos se conseguían y se revelaban. Así que yo no estoy contra una concepción que entienda que el teatro no es sólo el texto; yo soy un hombre de teatro, y antes de que otros creyeran eso, ya lo creía yo. Pero eso no quiere decir, —y en ello sí puedo tal vez diferenciarme un poco de otras actitudes más extremadas que hoy pueda haber—, que yo entienda que el texto es poco más que un pretexto. El texto es el texto: una cosa fundamentalísima en el teatro; y, al decir texto, lo reitero, me refiero a un texto en el cual ya va implícito el espectáculo: en sus acotaciones, en su concepción general, en su ritmo y en su estructura. Que en la actualidad se intente, a través del teatro colectivo y a través de una actitud más desenfadada por parte de ciertos autores, una minus-valoración del texto, no es que me parezca mal; es una de las vías por las cuales se puede conseguir eso que todos queremos conseguir: un espectáculo teatral válido. Pero que sea la regla a seguir, el genial descubrimiento que de pronto establece que eso de los textos dramáticos es poco menos que un camelo o un pretexto, eso, de ninguna manera. Lo queramos o no, ahí están Sófocles, Esquilo, Shakespeare, Schiller, Brecht, Ibsen, Pirandello, Calderón, etc. etc. Esas son cosas que ahí están. Las que se sigan haciendo, ahí estarán. Un texto dramático conseguido es una de las grandes cosas que merecen la pena. Esbozar un texto para conseguir luego, a lo largo de los ensayos, digamos un 60% del espectáculo, ya dije que puede ser una vía positiva. Pero, ¿es forzoso que sea ésta mejor vía que hacer un texto que en su 80% por lo menos valga ya? Quizá lo que sucede es que el hombre que lo escribió era de antemano más hombre de teatro que los que, al poner en pie sus cosas, necesitan corregirlas en un 60%. Y yo entiendo que el autor dramático debe ser un hombre de teatro todo lo completo que pueda, pero creador, en virtud de ello mismo, de textos a los cuales no hay que retocar mucho, porque está casi todo previsto en ellos.

JOSE MONLEON.—Muchos de los que pensamos que tu teatro es de gran interés, consideramos, al mismo tiempo, que la mayor parte de las puestas en escenas del mismo han sido mediocres. Que en los textos hay una propuesta de trabajo que, en general, no se ha cumplido. En "La Fundación", por



"La Fundación", de A. Buero Vallejo (Foto: Gyenes).

ejemplo, hay una primera parte que conjuga el plano de lo real con el de la alucinación que exigiria, nos parece, un cuidado, una imaginación escénica, que no aparece. En la segunda mitad de la obra, cuando el tono es más naturalista, las cosas salen mejor. Pero, incluso en los mejores momentos, es perceptible una disonancia entre el carácter comprometido del texto y el tono convencional de los actores. El problema sería que tu teatro responde a una serie de preocupaciones hondas, que lo elaboras a lo largo de meses, y que luego, al subir al escenario, se ve sometido a los límites triviales de nuestra artesanía teatral. Como si fuera una obrita de entretenimiento más, sin reflejar en la creación específicamente escénica toda la preocupación que acarrear tus textos. Quisiera una opinión tuya al respecto. ¿En qué medida estamos ante un condicionamiento general del teatro español? Porque hay obritas mediocres que "ganan" en sus puestas en escena y, con las tuyas, sucede lo contrario.

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Bueno, tal vez; pero a mí me parece que eso es ya afinar demasiado. Precisamente porque soy un hombre de teatro, práctico, yo —aunque echo de menos en mis montajes cosas a las que no se puede llegar a menudo— no dejo de entender que en algunos de los montajes que mis obras han tenido, el resultado ha sido, hablando en general, ampliamente positivo y que, en las condiciones en que nos desenvolvemos, se les puede considerar a veces incluso brillantes. Yo creo, sinceramente, que aquí, por parte de la crítica más exigente en este sentido, hay también un cierto absolutismo; es natural que por parte vuestra, lógicamente comprometidos en la defensa y en el estímulo de un teatro renovador, se insista mucho en que el teatro profesional se queda por debajo de lo que debiera, sobre todo frente a ciertos textos, como pudieran ser los míos, mientras que, en cambio, en toda una serie de actividades experimentales que en el país se van haciendo, con mayor o menor dificultad, a veces se llega más lejos... Pero tal vez en esto habría que hacer salvedades.

JOSE MONLEON.—El tema es importante porque afecta a la representación en España de una serie de autores cuyas exigencias están por encima de las actuales posibilidades del teatro español. Se comprueba cada vez que se estrena a Brecht, a Valle o a autores de ese tipo. Y esto es lógico. Porque habiendo sido, durante muchos años, en su inmensa mayoría, el teatro aquí representado un teatro menor, es natural que el instrumento expresivo se haya acomodado a los límites de tales propuestas. Hay excepciones, claro. Pero ahora hablamos de la tónica general y del choque que siempre existe entre los discretos niveles de nuestra poética escénica y los niveles exigidos por las grandes obras.

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Creo que en esto difiero un tanto de vosotros. Tal vez, una deformación profesional por mi parte haga que no vea claro este asunto; pero a mí me da la impresión

de que quizá vosotros tampoco lo veis con entera objetividad. Acaso la verdad esté en el medio. Porque yo diría que en el siempre denostado teatro o escena profesional, siendo por supuesto mediocre la altura habitual, sin embargo, se han conseguido realizaciones que de alguna manera superaban estos malos condicionamientos y llegaban a ser realizaciones artísticas muy valiosas. De vez en cuando, claro, tanto en los teatros oficiales como en las compañías privadas, y no sólo ahora sino años atrás. Pero también frente a estas realizaciones, muchas actitudes siguen siendo exigentes y reticentes. Siempre podemos encontrar deficiencias, sobre todo si miramos desde criterios estéticos muy concretos, porque siempre las hay; pero, mirando la cosa de una manera más flexible, tendríamos que reconocer que no todo intento o realidad renovadora está en algunos espectáculos experimentales sino que también lo está, con no menor logro, en algunas manifestaciones "comerciales". En el caso concreto de mis obras, mi criterio difiere algo del vuestro; quizá yo soy de mejor conformar a pesar de que soy un terrible exigente. Entiendo que algunas realizaciones de mis obras alcanzaban prácticamente los objetivos que se proponían; que no desfiguraban tanto como tú apuntas el significado verdadero de los textos y que, por el contrario, revelaban, de manera adecuadamente escénica, en qué consistían estos.

JOSE MONLEON.—*Quizá es ahí dónde esté el problema. Que la mayor parte de los montajes de tus textos, en vez de profundizarlos, de ir más allá, de utilizarlos como texto y pretexto de la poética del escenario, se han limitado a ilustrarlos, a ordenarlos en tanto que conceptos y realidades literarias.*

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Yo he visto lo que cada director ha hecho, como reelaboraba las cosas, con resultados a veces discutibles, pero a veces con gran talento. Y ya que estamos en esto, creo que tu actitud frente al último montaje no es favorable. Bueno, pues la mía lo es. Ha habido una reelaboración verdaderamente profunda de mi texto, en el sentido de la recreación teatral que yo apuntaba, y que, salvando objetivos a los que la dirección es la primera en saber que no podrá llegar, porque no dependen de ella, se puede considerar muy valiosa. A mí me parece que si objetáis demasiado "La Fundación" desde ese ángulo, incurris quizá en otra suerte de imposibilismo, en este caso, escénico. Tal vez no se puede llegar tan lejos. Siempre es bueno exigir lo sumo, ya lo sé; pero también hay que mirar alrededor... Hay zonas profesionales que no están contaminadas de los malos hábitos como se dice, y que evolucionan hacia la información y la exigencia tanto como cualesquiera otros en nuestro país.

JOSE MONLEON.—*Quizá ese resultado lo consideraríamos suficiente para otro tipo de obra. Creemos que en la tuya subyacen una serie de posibilidades que la escena no desarrolla...*

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Pero también puede ocurrir —aunque esto pueda parecer muy vanidoso— algo conectado con lo que comentábamos antes respecto a cuando un texto es válido en su ochenta por ciento o sólo en su cuarenta por ciento. Los directores —y los intérpretes que dependen de aquellos—, cuando se encuentran con un texto que realmente tiene un ochenta por ciento válido, no experimentan la necesidad de añadir otra ochenta por ciento, sino solamente ese veinte que, a su juicio, falta. Creo que alguna vez he comentado que un texto muy conseguido, como pudiera ser el de "Marat-Sade", de Peter Weiss, no ha necesitado, por parte de Peter Brook, una reelaboración que añadiese un ochenta por ciento. Peter Brook ha cogido un texto y lo ha revelado perfectamente, pero sin modificarlo en lo esencial. Las soluciones escénicas que él dio son de un grandísimo director, hechas con una perfección enorme, pero sin convertir aquello en un espectáculo en el cual el gran divo fuera Peter Brook, porque no se distanciaban demasiado de lo que en el teatro ya había. Puede ocurrir también que el estímulo para una elaboración escénica buena y brillante lo den en mayor medida —de manera paradójica— obras que por sí mismas no son gran cosa. Entonces, el director, como es natural, tiene que poner ahí todo lo que se le ocurre; y se le ocurren, a veces, muy buenas cosas. Pero cuando una obra, por sí misma, ya da bastante, en orden inclusive a las líneas fundamentales de la escenificación, el director avalora todo aquello cuanto puede; pero ya no es demasiado lo que tiene que poner, y esto le sujeta a una medida interpretativa.

JOSE MONLEON.—*Para acabar, quisiéramos conocer tu opinión sobre el libro que acaba de publicarse dedicado a tu teatro y escrito por Ricardo Doménech. Consideremos que el libro va a desempeñar un gran papel entre los estudiosos de tu teatro y quisiéramos, al margen de todo elogio, en el terreno del análisis del texto de Doménech, que nos dijeras qué te parece, como un dato orientador para cuantos se aproximan al libro.*

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Sinceramente, me cuesta hacer ese análisis, porque mi actitud frente al libro es absolutamente abierta. Es decir, que yo estoy encantado con ese libro. Puede haber cosas que yo las vea de un modo diferente, qué duda cabe, pero no son cosas esenciales, sino de detalle. Considerado

en general, me parece un gran libro, aparte, claro, de considerar que lo sea o no la materia de que trata. Ricardo ha penetrado en mi teatro con mucha agudeza y, al mismo tiempo, con mucha sencillez. La gran virtud del libro, relativamente extenso, es que ha sabido condensar muy bien y poner en unos terrenos claramente acotados los distintos temas.

JOSE MONLEON.—¿Qué opinas de su análisis de tu obra a través de los esquemas de Goldman?

ANTONIO BUERO VALLEJO.—Ya en mi discurso de la Academia esboqué mis puntos de vista frente a Goldman, y tuve que poner una nota, porque entonces leí el original de Ricardo Doménech, quién lo había escrito sin decirme nada de Goldman; y en la nota hube de decir que me satisfacía el hecho de que Doménech llegara a apreciaciones muy similares a las mías respecto del concepto de tragedia según Goldman. Toda esa parte del libro de Doménech es de primer orden. Yo incluso llegaría un poco más lejos, pero esto ya lo ha hecho en su tesis doctoral Luis Iglesias Feijoo, cuyo texto supongo que también se publicará, aunque no se cuándo ni dónde. La conclusión de Iglesias es parecida, pero aún más radical que la de Doménech, en relación con el "Dios escondido" de Goldman, y, por lo tanto, del posible "Dieu caché" en mi teatro. Aun más claramente que Doménech, pero sin contradecirle en absoluto, incluso en aquellas obras mías que, a primera vista, podrían considerarse de una religiosidad implícita, respecto de Dios más o menos vago, analiza cómo glosan una inmanencia que en el fondo no tiene nada que ver con el concepto tradicional de lo divino; en el libro de Doménech eso está también muy bien visto, en una de las partes mejores del libro. Y luego hay una cosa muy feliz —es un detalle nada más— que se refiere a uno de los aspectos de mi teatro que me ha preocupado desde que empecé y que yo creía que, en este aspecto, revelaba siempre con bastante claridad que yo no era un autor tradicional sino que, a mi modo, buscaba mis propias formas, y que algunas no dejaban de ser interesantes: Doménech ha bautizado estos efectos, que yo considero una aportación propia, con el nombre de "efectos de inmersión", con lo cual los ha acuñado de un modo que bien pudiera ser definitivo. También eso se lo agradezco, pues es una manera de darle a la cosa el carácter personal que tiene, diferenciándola de la participación, término que yo mismo he empleado a veces para referirme a esos efectos y que es, acaso, menos preciso. De modo que yo estoy muy contento porque creo que es un libro sereno, bien hecho, y quizá en España el primer estudio monográfico de alto porte que se ha dedicado a mi teatro. Ha habido otros, también interesantes, incluido el tuyo; pero que son aportaciones más breves o parciales.

JOSE MONLEON.—Volvamos a "La Fundación" para acabar. A lo largo de toda tu obra hemos sentido con frecuencia la impresión de que tú eres un hombre encarcelado, un escritor que se debatía, que buscaba el modo de expresarse, en el estado propio de quien se sabe en una celda. Ahora, viendo "La Fundación", pensamos que quizá acaba de confirmarse definitivamente la sospecha. Que toda tu obra está escrita ahí, que de ahí vienen los temas, las cautelas, las esperanzas y los pesimismo —¿salir para, simplemente, llegar a creer que la cárcel es una "Fundación"?— de tu teatro. ¿Qué piensas de esto? ¿Puede ser "La Fundación" una pieza capital, para afrontar desde ella la totalidad de tu obra?

ANTONIO BUERO VALLEJO.—El pesimismo de salir para llegar a creer que la cárcel es una "Fundación"... y la esperanza —¡incluso el optimismo!— de salir para comprender, y advertir a los demás, que la "Fundación" es otra cárcel. Cuando eso se advierte, cuando se se logra comunicar, las rejas se corren, la humana liberación empieza a ser realmente posible. Tragedias que se muestran para liberar, no para aplastar... Sí. Eso ha pretendido ser mi teatro, escrito frente a "Fundaciones" que nos deforman, o nos miman, o nos anulan. Esta última obra lo resume bastante, sí, al menos en sus manifestaciones principales. Pero escribiré otras...

(Madrid, marzo de 1974)

Copia de la entrevista a Antonio Buero Vallejo por José Monleón (P.A. nº 167, págs. 4-13)

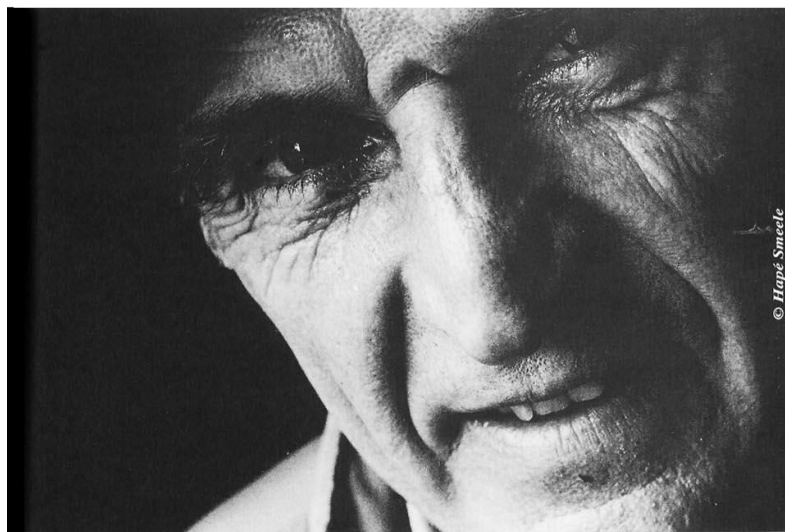
R MAURICIO ROSENCOF

O EL ILUMINADOR DE SOMBRAS

Una entrevista de
Angela Monleón

“El mundo
ha perdido
la memoria”

□ Tanto El hijo que espera, como El saco de Antonio y la obra que publica ahora PRIMER ACTO, El combate del establo fueron escritas en los años de Dictadura militar en que estuviste preso... Ahora El combate va a estrenarse en España, en el Festival de Cádiz, por la Compañía uruguaya Teatro del Mercado, tras haberse representado en Austria, Suecia y el propio Uruguay... ¿Qué has sentido al afrontar la lectura del texto hoy?



■ Bueno, dada la situación en la que escribí la obra es fácil entender que debía hacerlo de una manera muy sintética... Sólo disponía de 48 horas, una mina de lápiz y un librito de papel de fumar. La obra, claro, ya la tenía hace tiempo en la cabeza, pero tuve que escribirla sin aire, sin oxígeno, vigilando que los guardias no me descubrieran... Y no lo hicieron. La obra salió finalmente escondida en un dobladillo de una camiseta y llegó a estrenarse estando yo todavía preso. . Al volver a leer el texto, lo primero que sentí fue esa falta de aire, aunque, he de confesar, tampoco lo tuve muy claro; mucha de su fuerza está precisamente en esa densidad... El que la leyó ya era otro al que la escribió. Lo que sí he reforzado es la presencia de un personaje, Perrone... La obra comienza ahora con un parlamento de este personaje, un parlamento que se dirige, a la puerta de la sala, a los espectadores que

van entrando. En este discurso, Perrone alaba la importancia de la vaca, explica lo buena que es, etc.; en definitiva, dice unas cosas que luego el espectador comprenderá que son terribles... Otra idea ha sido dar a la sala un aire de establo...

Tras haber visto los montajes que se hicieron en Austria –en Alemania se prepara otra versión que se presentará el año que viene en un antiguo campo de concentración, cercano a Hamburgo, coincidiendo con el 50 aniversario de la liberación de sus presos–, en Suecia y en Uruguay, lo que sí ha quedado claro es que **El combate...** habla de un asunto que rebasa las circunstancias. Se habla de una vaquificadora, de un lugar donde entran seres humanos para ser convertidos en vacas y que como tales, pierden el nombre, el habla, la memoria... Ahora les toca mugir y, además, tienen que hacerlo suavemente... Y ahí están la vaca y el músico, el que casi ha aceptado

su condición de ganado, aunque, a veces, raptos de memoria lo hacen reaccionar, y José, que se rebela pero que también, a veces, parece resignarse. De alguna manera, son el mismo personaje. Todos tenemos dentro al rebelde y al vacuno...

Y eso es aplicable a la sociedad de consumo —aspecto en el que incidió el montaje sueco—, a un campo de concentración, a una cárcel... En definitiva, de lo que se trata es de la dignidad humana: que a uno lo traten como a un perro no significa que uno tenga que ladrar... Conservar la dignidad es la única manera de sobrevivir, como sucede con el personaje del músico, que consigue, a partir de un trozo de caña —que le dan como pienso— hacer, con las uñas, un pequeño orificio... Y soplando extraer un principio de música, un hilo que, en palabras de José, «No es más que un hilo, pero sostiene...»

□ **Pensando en el montaje español que prepara Juan Margallo, ¿cuál crees que va a ser su originalidad?**

■ Bueno, creo que Juan Margallo va a jugar más con el impacto que puede producir una situación aparentemente risible en medio de algo dramático, acen tuando los aspectos más grotescos... Por ejemplo, en la explicación inicial que Perrone hace de las excelencias de la vaca, invitará al público a mugir, a saludar a la vaca que estará situada a la entrada de la sala... Todo muy divertido... Pero, cuando los espectadores, dentro de la sala, comprendan lo que es ese mugido, se les van a revolver las entrañas... Margallo quiere además ilustrar esta explicación con paneles y carteles de carnicería, de esos en los que aparecen las distintas partes del animal con su valor, el lomo tanto, la cabeza tanto, y de pronto, el muslo, un muslo humano, tanto...

□ **El humor...**

■ El humor es un mecanismo vital de ruptura frente a situaciones de tensión.

Pensemos en los velorios. Acá debe de ser parecido, llega siempre un momento en que la gente comienza a bromear, a contar chistes, son rupturas que permiten continuar. Y una de las razones de mi estado de sobrevivencia ha sido el manejarme con humor...

Por más que te golpeen, por más que te castiguen, por más que te aislen, siempre hay una vuelta... El humor no está fuera de uno...

□ **¿Y la locura? ¿Es en El saco de Antonio la que permite sobrevivir al personaje?**

■ ... El saco de Antonio es una gran parábola sobre la situación que estábamos viviendo. Te diría, salvando

las diferencias, que las parábolas de Jesús tienen el mismo mecanismo. A fin de cuentas, son anécdotas que tienen una proyección de sentido que va más allá... Nosotros estuvimos 13 años presos, once de ellos absolutamente inco municados, sin ver un rostro humano, sin hablar con nadie, en calabozos de 2 m por 1 m, sin agua, bebiendo nuestros orines, a media ración, haciéndonos insectívoros... Esa era nuestra realidad, y era invivible. No se entiende que nadie pudiera sobrevivir... Y, ¿dónde sobrevivir?... En la fantasía, en la imaginación, en los sueños... Tenías que alimentarte de ti mismo, de lo que había en ti... Los que no encontraron este mecanismo, bueno, uno murió y dos se volvieron locos... Los demás, ahí estamos. No sé muy bien cómo. Cada vez tengo menos claros los límites entre la cordura y la locura... La historia de **El saco de Antonio** es eso, cómo sobrevivir gracias a los sueños... Al final, tras el derrumbamiento de lo imaginado, el personaje es capaz de recuperar su sueño... ¿Eso es amargo? Yo diría que es tristecito... pensemos en la cantidad de soledad que genera esta sociedad, habitada por personas que viven solas, encerradas...

□ **La tercera obra de ese período fue El hijo que espera...**

■ Sí, la obra nació de un mecanismo muy curioso. Había un tipo de recuerdos que, de alguna manera, me aliviaban. Era cuando pensaba en aquéllos que habían vivido situaciones peores a la mía: Núñez Cabeza de Vaca, los campos de concentración... Y, de pronto, me di cuenta de que no tenía que irme tan lejos, porque había compañeras que estaban en mi misma situación, si no como rehenes, sí presas en penales donde las condiciones eran terribles... Fueron 10, 12 o 15 años en los que estas mujeres estaban perdiendo la posibilidad de ser madres, día a día; iban a salir de la cárcel con más de cuarenta años... Comencé a pensar en una presa que imagina un hijo... Pensé en una actriz que tuviera que interpretar una obra que contara la historia de esa presa. Así, empezó el juego entre la actriz y su personaje, un personaje que intentará trascender lo que está escrito y tener vida propia. El juego llegará a ser alucinante, se sustituirán mutuamente y la actriz terminará haciéndose cargo de ese hijo, de ese hijo imaginado por la presa, del hijo que espera nacer...

□ **Nuestro país ha sido, para ti, un viejo compañero. ¿Cuándo comienza esa amistad?**

■ Mi historia con España es más larga de lo que pudiera imaginar. Mis padres eran emigrantes judíos polacos. Yo nací en el Uruguay y uno de mis primeros recuerdos es un enorme cartel, colgado en una de las paredes del local de la agrupación comunista a la que pertenecían mis padres, en el que se preguntaba, en plena guerra civil, «Y tú, por España, ¿Qué haces?». Recuerdo a mi madre tejiendo calcetines que enviaba al frente, y a mí mismo buscando papel-plomo por las calles, ese papel que hay dentro de las cajetillas de tabaco... España ha estado siempre en mi memoria... Hasta mi repertorio musical está lleno de las canciones de vuestra guerra civil. Mi padrino político —él mismo se designó como tal— ha sido el Coronel López Silveira, combatiente en las Brigadas Internacionales... Con él estuve en una entrevista con el Ché y recuerdo que Silveira le entregó una edición de un librito, ya amarillo por el tiempo, mientras le decía

«Comandante no sé si usted conoce este libro». El Ché lo miró y exclamó. «Coronel, cómo no voy a conocerlo!». El libro se llamaba *Guerra de guerrillas* y había sido escrito por López Silveira a partir de la experiencia de la guerra civil española.

Mi primer viaje a España lo realicé en el marco de una especie de gira que hice por Europa con motivo del 47 aniversario del Partido Comunista Soviético. Guardo un montón de recuerdos de aquella primera visita... Un día Pepe Monleón y Alfonso Sastre me llevaron a una antigua taberna situada en la calle Válgame Dios... Y siempre quedó en mis oídos, como una melodía, aquello de la taberna de la calle de Válgame Dios.

Estando presos, una de las mayores alegrías que recibí tuvo que ver con España. Al Nato, con el que había ideado un sistema de comunicación parecido al morse a partir de golpes de nudillo en las paredes de la celda, alguien consiguió comunicarle, en una distracción de la guardia, que Franco había muerto... Ese día, fue la primera noticia que recibí... Y, bueno, ese día bailamos la jota.

□ **Y regresaste en el 87. ¿Cómo encontraste el país? habían pasado veinte años...**

■ Cuando salí, en abril del 85, recibí invitaciones de todo el mundo... A raíz del estreno de una de mis obras por Bibi Anderson y Thomas Wolf, viajé a Suecia y decidí quedarme allí una temporada para recauchutarme... De ahí, volví a España, a reencontrarme con un montón de cosas, de amigos... Y sí, todo había cambiado mucho. De mi visita anterior, se me había quedado una imagen grabada: una gran avenida, por la que paseaba, se vio, de repente, invadida por un grupo de gente que corría, perseguida por policías armados y perros... A mi vuelta, encontré otra España, mucho más abierta, más alegre, más bulliciosa... Desde fuera, el proceso democrático se había seguido muy atentamente. Para América Latina ha sido particularmente importante. Para los latinoamericanos, España se ha convertido en una puerta hacia Europa. La actitud del gobierno español hacia Cuba creo que ha sido ejemplar...

□ **¿Qué se le cayó a Mauricio Rosencof con la caída del Muro?**

■ Ya, en el 65, manifesté públicamente mis dudas con respecto al socialismo de las democracias populares y me pregunté si ese socialismo no era más bien una estructura creada por un ejército rojo de ocupación. Sí es cierto que nunca pensé que las cosas llegaran tan lejos como luego finalmente llegaron en la Unión Soviética... Pero cuando se produjo el desmoronamiento del campo socialista tampoco me sentí contento... ¿Para qué? Y, ahora, ¿hacia dónde?... Hoy, los partidos comunistas se despedazan... Se ha dado la bienvenida a la economía de mercado y a la democracia... Y, de repente, estamos en un mundo en el que parece que se dio la vuelta al precepto bíblico y ahora la cosa es: «*Genocidios los unos a los otros*»... Y nadie sabe lo que puede pasar... Es imposible pronunciarse... En conflictos tan espantosos como el de la ex-Yugoslavia, ¿cómo tomar partido! No hay más que ver la cara de los negociadores...

En el caso de mi país, todo está más claro. Uruguay es un país de 185.000 Km, totalmente irrigado, con cinco presas hidroeléctricas, con menos de tres millones de habitantes, con 3 vacas y 12 ovejas por habitante, es la segunda reserva pesquera más importante del mundo... y tiene un 27 por 100 de niños desnutridos... Y sí, sí que tengo propuestas muy claras para resolver los problemas de mi país, y no se trata de aplicar el marxismo leninismo ni nada parecido, sino el sentido común... Con respecto a América Latina, la situación es más complicada. Hay muchos maestritos, cada uno con su librito... Estamos un poco en un mundo de locos. Y, ¿dónde está uno parado? De verdad, no lo sé... Sí sé que la economía de mercado y la democracia no son la solución a todos los problemas. En América tuvimos de eso toda la vida... Y la democracia, sin justicia social, no funciona. No hay ni una sola dictadura americana que no haya hablado de la democracia y de la libertad. Hoy en día definirse como demócrata no quiere decir nada. Es como, si en términos estrictos, se definiera uno como cristiano. En el mundo hay 320 sectas cris-

tianas, y no es lo mismo serlo en España que en otro país. Mira a los Adanistas, que viven en comunidades nudistas, o a los Iscariotistas, que defienden a Judas por ser el que más padeció puesto que, para cumplir con la Profecía de Elías, se suicidó y así se condenó para toda la eternidad... Por cierto que a raíz de conocer esta secta, comencé a escribir una obra en la que el Padre Eterno reúne a sus apóstoles, desmemoriados después de tantos siglos, en un pequeño convento, para que repitan la historia... Pero ellos se rebelan contra ese destino y terminan juzgando a Dios...

□ **Teatro, novelas, cuentos, poesía... Nunca paraste de escribir...**

■ Para mí escribir es un acto de indagación sobre mí mismo, sobre lo sentido, lo vivido, lo soñado... La necesidad de escribir sobre la realidad social está más en una primera época. Ahora bien, nunca traté de dar respuestas, nunca me planteé esa dimensión mamarrachesca... Pero lo que más me ha interesado siempre y está en todo lo que escribo —incluyendo **El combate...**— es buscar las motivaciones últimas de la conducta humana... Para mí, escribir es algo activo... Siempre estoy escribiendo, cuando paseo, cuando leo, cuando recuerdo...

□ **Y el teatro, ¿qué te permite el teatro?**

■ El acto de creación del teatro me resulta fascinante... Cuando estoy enfrentando una obra, me peleo, me enfado, pero, después, me siento absolutamente feliz... El espacio escénico es como el espacio mental, cabe desde un planeta hasta el asfixiante compartimento de un submarino, cabe absolutamente todo, es un ámbito absolutamente clásico, y, en definitiva, es como la imaginación. Con los personajes sucede lo mismo. Crear un personaje tiene algo de divino. Tienes que imaginar toda su historia, su biografía, toda la novela que no puedes escribir... El teatro... Mira, Montevideo es una ciudad sobre el mar y tiene una gran rambla de granito rosado. A mí me gusta mucho pasear por allí y la

Copia de la entrevista a Mauricio Rosencof por Ángela Monleón (nº 255 de P.A., págs.64- 69)

ENTREVISTA CON EL EXILIADO MAX AUB EN MADRID

LA publicación de la entrevista se ha ido retrasando por diversas causas. Una de ellas, fundamental, nuestro propósito de publicar un «número Max Aub» coincidiendo con la salida de un Cuaderno de la editorial Taurus dedicado al estudio de su teatro y con la aparición del volumen de la Colección «El mirlo blanco», de la misma editorial, con varias de sus obras. Pensábamos que, así, el lector dispondría de un material más amplio, ofrecido a su curiosidad de un modo simultáneo.

Cuaderno y libro acaban de salir y nosotros ofrecemos este bloque, del que forman parte varias obras breves inéditas en España, dedicado a Max Aub. Para una ocasión inmediata y propicia dejamos la publicación de alguna de sus obras largas, acompañada de varios ensayos complementarios.

La entrevista que publicamos es un poco áspera y quizá refleja el humor con que el gran escritor se enfrentaba a la España del 69, treinta años después de su exilio. Nadie podría decir hasta dónde le amargaba —sus palabras finales fueron sólo una significativa «boutade»— el encuentro con españoles que, en vez de hablarle adormecidos por el fútbol y los toros, encuadrados en la imagen cultivada por el exilio, se acercaban a él y se interesaban por su obra.

Por un momento pensamos apostillar la entrevista y quién sabe si podremos a explicar por qué consideramos que ha sido fundamental el Piscador del «Teatro Político» y el de la última época en la Freie Volksbühne del Berlín Occidental o por qué creemos que el «Marat-Sade» es una obra clave— como algunas del propio Aub— en la dramaturgia, un tanto dolorida, de las revoluciones contemporáneas. Pero luego nos ha parecido que Max Aub, un gran escritor cansado y cordial, no merecía tanta pedantería.



El hombre estuvo en la España no pisada de sus obras del trastierno y, en el centro de la imponente convulsión de su exilio inextinguible, nos permitimos hacerle unas preguntas...

R. D.—Lo primero que queremos afirmar en esta entrevista es que consideramos su teatro como un importante documento para conocer una parte de la historia contemporánea. Nos gustaría que nos hablase de sus diversas fases de autor y de ese aspecto testimonial de una parte de su obra que no se da, al menos con la misma intensidad, en ningún otro dramaturgo español contemporáneo, y que, en líneas generales, está en los antipodas del evasimismo benaventino. Sus obras, Aub, son en cierta medida, una especie de diario formulado mediante textos dramáticos...

M. A.—Pero lo que sustancialmente reflejan es la vida y no al autor. No se trata de si éste se ha casado con mengano o mengana, se trata sencillamente de lo que ha vivido. La vida se refleja en el teatro de los autores que me importan. Los autores que fabrican teatro exclusivamente como objeto de consumo, que no es una cosa nueva, y no estoy hablando de la sociedad de consumo sino del consumo del teatro, no me interesan. Me interesa el autor que ha escogido el teatro para plantear problemas que le son personales y que la vida no le resuelve. De hecho, en todo mi teatro no se hace más que preguntar, lo mismo en el Narciso que en Morir por cerrar los ojos que en Retrato de un general, como es posible reflejar en las tablas el momento actual que estoy viviendo y cómo lo podríamos resolver. Uno usa personajes totalmente inventados porque siempre he creído en la necesidad de la distancia entre los actores y el público, es decir, entre la obra y el público, porque para mí en esa distancia es donde reside el arte. Lo mismo que en la pintura, donde cada cuadro tiene una distancia justa que permite apreciar los valores de lo pintado, ocurre con el teatro. Actualmente, los autores que no tienen eso en cuenta sino que buscan directamente la relación entre los personajes y el público, es decir, que la obra tenga un interés directo sobre el

PA

público, que lo haga reír o llorar, hacen un teatro de la misma manera que si hiciesen un calcetín, es decir, que fabrican calcetines. Ese tipo de comedias se puede fabricar. Ese teatro es un teatro de bulvar, ha sido en gran parte el teatro de muchos autores, lo cual no quiere decir que los autores hagan siempre ese mismo tipo de teatro. Benavente, por ejemplo, ha hecho cinco o seis comedias en las cuales se ha planteado de verdad los problemas que como a cualquier hombre inteligente le atañían. De muy buena familia, Señora Ama, en parte, respondían a cosas profundas de Don Jacinto, a preguntas que luego en otras centenares de comedias no le han importado porque le gustaba, le divertía, la vida del teatro. A mí, francamente, la vida del teatro nunca me ha divertido mucho, más que cuando he dirigido comedias. Pero la vida del teatro en España tal como era costumbre vivirla, es decir, estar en el saloncillo, discutir con fulano o fulana que si la actriz X hará mejor el papel que la actriz Z, eso por no hablar de las pequeñas intrigas amorosas de todo género y de las intrigas de puro interés entre un decorador y otro, un director y otro, ese tipo de teatro en el teatro no me ha divertido nunca. Entonces, yo he hecho un teatro que ha respondido precisamente a los problemas que el mundo planteaba. Yo sé que puedo estar en un error, y seguramente estoy totalmente equivocado, porque de noventa y nueve autores españoles contemporáneos míos creo que el único que se ha planteado el teatro de una manera moral soy yo. Claro que era también la idea de hombres mayores que yo, como Grau; aunque éste no tenía mano, el idioma necesario para expresar todo lo que llevaba dentro, que no carecía, de ninguna manera, de interés. Pero muchos no han sabido más que plantear su propio problema en una sola comedia. Fue el caso de Eusebio de Gorbea, fue el caso de Pinillos y de otros autores respetables que no supieron presentar en las tablas más problemas que el suyo personal en una comedia, o en una comedia y media o se repitieron en una segunda. Eso no quiere decir que no haya otros tipos de teatro. No se me ocurre hacer ballet ni ópera, que aborrezco, pero eso no quiere decir nada. Naturalmente hay gente a quien la ópera le parece la suma expresión de la belleza, y es posible que tengan razón, yo lo admito. Yo no defiendo esto. Yo simplemente, según la pregunta de Domenech, intento caracterizar mi teatro. Ahora bien, en este orden han habido unas variaciones tremendas que corresponden a las variaciones que han existido en la historia de mi tiempo. No hay que olvidar que he pasado por dos guerras mundiales, que he pasado por una guerra civil, por la gran guerra civil que es la que más me marcó porque me marcó en los años esenciales de la vida de un hombre, que he pasado por la guerra fría, que he pasado por las guerras coloniales y el tercer mundo, que he pasado por la revolución mexicana, por la revolución rusa, y todo esto, a mi juicio, se tenía que reflejar en mi teatro. Yo no creo que mi teatro sea muy bueno, ni mucho menos. Sencillamente yo creo que mi teatro refleja, un poco de una manera demasiado periodística, los hechos de mi tiempo y que sólo un acontecimiento, X, determina una comedia o un drama que están de hecho encerrados dentro de esa motivación histórica; ninguna de mis comedias, ni el San Juan, ni el Morir por cerrar los ojos, ni el No, se salen de ese acontecer histórico. Es decir, que está perfectamente englobado y visto por mí desde todos los ángulos. Yo no he tenido otra manera, lo mismo en mis novelas, de construir el teatro más que desde diversos ángulos. Ahora bien, teniendo este concepto del arte era evidente que el teatro era la manera más normal de expresarme porque no necesitaba desdoblarme, ya que en sí el teatro es un arte que se desdobra.

J. M.—Hay una pregunta, por escalar un poco el examen de su teatro, que a mí personalmente me parece de mucho interés. Empieza usted siendo un autor que procede de un medio universitario y empieza usted escribiendo unas obras en una línea digamos pirandelliana o en cierto modo unamuniana con el problema de la personalidad del hombre y su representación. En fin, hay unas variantes sobre el tema de la verdadera sustancia del personaje que, más o menos, se adscriben a un pensamiento culto que corresponde a autores en la línea Pirandello-Unamuno. Y por otro lado, casi inmediatamente, surge la necesidad de hacer un teatro popular a partir de una conciencia socialista de que el teatro debe servir para educar, de que el teatro debe llegar a una serie de gente, e incluso escribe obras para los dos intentos más serios de aquella época que, concretamente, eran los de *La Barraca*, de García Lorca, y las *Misiones pedagógicas*, de Casona. Entonces, como este problema de cultura y pueblo

es algo que siempre está latente, de lo cual siempre se suele hablar cuando se llega a un momento dentro de los temas teatrales, a mí me gustaría que usted recordase cómo se planteó y cómo vivió y cómo funcionó en aquel momento la aproximación entre una cultura universitaria y la necesidad de hacer un teatro para el pueblo.

M. A.—No creo que se me presentara a mí. Es decir, la creación de La Barraca y de las Misiones pedagógicas fueron un resultado de las realizaciones de la República. Entonces, creadas éstas, era lógico que sus directores, Casona y García Lorca, pidieran a las gentes que vivíamos el teatro una obra. Pero esto era ya muy tarde. Mi teatro anterior no tiene gran cosa que ver con este tipo de teatro que, además, podía recurrir a todo el acervo del teatro español de los pasos, de los entremeses, de los sainetes, que tenía a mano. En cuanto a lo anterior es muy sencillo. Hay gente que empieza escribiendo versos, gente que empieza escribiendo cuentos o prosas poéticas; yo empecé escribiendo teatro y siempre he tenido el teatro en la cabeza como expresión. Ahora bien, ¿cuál es la expresión que encuentra un joven en el año 16 ó 17? Esto sí es una pregunta a la cual se puede contestar y ya la contestas tú muy bien. Es decir, Pirandello-Unamuno, por un lado, sin olvidar el papel que podía haber jugado en mi el teatro francés de Cocteau y de Jules Román, por ejemplo, para citar dos extremos, el teatro inglés y todo lo que se publicaba entonces en los países a mi alcance. Yo recuerdo que Kaiser, un autor injustamente olvidado, también influyó bastante en mí. No sé si influyó, pero, por lo menos, me gustaban sus obras sin juzgarlas extraordinarias. Lo que sí influyó mucho en todos nosotros fueron los entremeses, lo mismo los escritos por Quevedo que por Torres Villarroel, que yo descubrí y además hice representar. Vamos a publicar un libro de entremeses de Torres Villarroel, supongo que a fuerza de yo gritar que era un olvido absolutamente injusto. Creo que es la primera edición popular que ha salido. Yo lo dirigí con el teatro "El búho", de Valencia, en el año 35. Era el teatro popular en el que yo creía y no en Don Ramón de la Cruz que ya no entendíamos. Si entendía perfectamente los entremeses de Cervantes y los que de ellos derivan, es decir, Quevedo, Torres Villarroel...

R. D.—Dentro de esta relación con los clásicos, ¿qué otro tipo de experiencias en el escenario o a través de una lectura especialmente condicionadora o de fuerte impresión añadiría a esta referencia de los entremeses de Cervantes, de Villarroel, etc.?

M. A.—Hubo evidentemente la influencia de los años veintitantos que se encuentra en la poesía de Rafael Alberti o de García Lorca y de toda esa gente, pero creo que fue una influencia muy pasajera y no creo que se encuentre en ninguna de mis obras. No, hay que pasar ya a las catástrofes que pesan sobre todos, en particular, la guerra. Y de ninguna guerra ha salido jamás que yo sepa una obra de teatro importante. Han podido salir novelas o relatos, como los de Duhamel, por ejemplo. Diez años después de la guerra, o veinte o mil años después se puede escribir lo que se quiera. Otra influencia que nos llegó por medio de la Revista de Occidente, no a mí concretamente pero sí en general, fue la de Giradoux. Es evidente que el teatro de Giradoux fue un teatro importante para mi generación. Era el teatro de la gente que no acabó de escribir teatro, el teatro de Claudio de la Torre, de Andrés Álvarez. Todos éstos son teatros castrados por Ortega, y el mío, no lo excluyo, entra perfectamente en el problema.

R. D.—Quizá esto se podría decir de una primera etapa de su teatro, pero, precisamente, como reacción extremadamente sensible y profundizada a estas catástrofes a que usted ha aludido, es evidente que en el teatro que usted escribe a partir del año 42, ya en México, el cambio de problemática y de estilo es radical. Entonces, a ese nuevo teatro no creo que se le pueda aplicar esta apreciación.

M. A.—No, de ninguna manera. Este teatro que escribo a partir del 42, porque los cuentos y las novelas los empecé unos años antes, está perfectamente pensado y por eso lo escribí tan rápidamente, una obra detrás de la otra y aun incluso sin estrenar y sin importarme que se estrenaran o no. La vida conyugal, San Juan, Morir por cerrar los ojos, son hijos de la guerra, son hijos de los campos de concentración, son hijos de la represión. Son obras en un acto que escribí entonces de una manera igual que cuando me eché a comer al salir de las cárceles y otras opresiones. Esta primera etapa de mi teatro, que es tal vez la más numerosa, del 42, acaba hacia el 48 con el comienzo de la guerra fría.

J. M.—Hay una cosa que a mí me parece muy importante al leer sus obras en conjunto, y es que se advierte una primera actitud, una primera posición de escritor que está escribiendo en función de unas lecturas, que se está planteando la problemática de un intelectual y haciéndose las grandes preguntas metafísicas propias de un hombre joven que empieza a escribir, hasta que se plantea una rápida integración a los procesos políticos y a los procesos sociales españoles. Esto, de algún modo, culmina con el “teatro de circunstancias” que escribe durante los tres años de guerra civil. Luego hay una especie de salto y nos encontramos ante un escritor aterrizado, como si su proyecto de vida hubiera sido cortado por unos hechos que ya no eran casi ni políticamente explicables. Es la hora de *El rapto de Europa* y de una serie de obras donde hay un cierto asombro ante la capacidad bestial del hombre más allá de lo que previamente había sido racionalizado dentro del terreno de lo político.

M. A.—*Para que vea usted hasta qué punto engaña la literatura y no hay que fiarse*, *El rapto de Europa* es la única comedia que es casi autobiográfica. Es decir, está dedicada a una norteamericana, que debe haber fallecido hace muchos años, que existió perfectamente y que es la protagonista; y la periodista que sale allí existió y todos los demás personajes existieron y estuvieron y vivieron en Marsella en aquel tiempo. Este trabajo es tal vez el peor de toda la época porque refleja la verdad y nada más que la verdad, lo cual no quiere decir que no sería una magnífica película; lo que también explica por qué es una mala comedia.

J. M.—Lo que yo quiero señalar a todos los lectores de PRIMER ACTO que no conocen su teatro es esta presencia vivencial de un gran y profundo desencanto ante un determinado curso histórico, me refiero a las alusiones constantes a la actitud del Comité de Intervención, a las dedicatorias donde se habla de la bondad como elemento que ha desaparecido, de momento al menos, de las relaciones sociales y maneras de vivir. Francia aparece como un país que maltrata y su Frente Popular es duramente juzgado. Quiero decir que hay una dolorosa sensación de haber sido robado, que es un escritor que actúa como si la historia europea le hubiese timado.

M. A.—Bueno, es que auténticamente fuimos robados. Lo que sucede es que ustedes han estado luego perfectamente cobijados para no enterarse de lo que pasó. Es como si ustedes hubieran estado auténticamente metidos en una incubadora y saliesen ahora al aire de un país totalmente nuevo y que a mí me deja estupefacto. Pero yo no aseguro que las obras de esa época tengan una continuidad absolutamente total. El desengaño es muy anterior y se manifiesta lo mismo ante el pacto germano-soviético, que en la guerra fría que ante las guerras coloniales que vienen después y que, más o menos, están reflejadas en esto. En cuanto a que mi primer teatro sea el teatro de un intelectual, palabra que emplean ustedes a troche y moche, diría yo que es el teatro de un estudiante y, por tanto, que es un teatro que más bien es trabajo de clase que de dramaturgo. Un dramaturgo no puede escribir una obra en tres actos de primer orden hasta que no haya cumplido los treinta y cinco años.

R. D.—Amplíemos un poco esto que decía Monleón y que a mí me parece interesante en el sentido siguiente: quizá la sorpresa que en nosotros produce su teatro obedece, ante todo, a una cosa, y es que en toda la literatura dramática que se escribe fuera de España desde el año 39 yo no creo que haya un teatro con tantos títulos y tantos temas en el cual quede verdaderamente reflejado el tiempo histórico. Faltaba el testimonio del teatro porque el de la novela y el ensayo ya lo teníamos. Y, en cierto modo, el gran valor, entre otros muchos, que nosotros reconocemos en su obra es precisamente que este teatro suyo constituye una gran crónica dramática de los trasterrados, para decirlo con una expresión suya.

M. A.—Yo estoy muy contento de que diga usted eso, pero desgraciadamente es verdad porque no creo que exista otra prueba escrita, desde el punto de vista dramático, y no creo que dé gusto el quedarse solo. Yo quisiera que fuéramos quince o veinte, y que fueran mejores que yo, y que pudiéramos reflejar efectivamente el paso del tiempo. Del teatro español del XIX, yo me quedo únicamente con Galdós. Todo el mundo dice que el teatro de Galdós es malo. Yo no juzgo si es bueno o malo en este caso; juzgo que el teatro de Galdós sí es un teatro histórico en la línea del teatro que yo he querido hacer. Yo quería dejar constancia de lo que nos ha sucedido, no solamente en el extranjero, sino también en España, aun en la España que yo descono-

cí del 39 al 68, que se dice pronto. Pero de todas maneras es una especie de crónica y no pretende ser otra cosa, dejando aparte los divertimientos que, como todo hijo de vecino, tiene uno derecho a hacer de cuando en cuando.

J. M.—Una pregunta informativa nada más. De su producción dramática ¿se ha representado la mayoría o una gran parte sigue siendo una cosa que se edita y se lee?

M. A.—Desde luego, mi trabajo no es obra para leer, es obra para representar. Y dentro de la medida justa, como no podían ser representadas en España, se han representado poco en América, salvo los divertimientos, alguna obra hecha por encargo de una actriz o cosas de este tipo. Pero, a mis sesenta y seis años, yo creo que si me comparo con los dramaturgos corrientes soy un dramaturgo virgen. Ahora bien, si me comparo con los dramaturgos españoles que me precedieron, sea Valle, sea Unamuno, pues ahí dudamos, como decimos en México.

J. M.—En España, y en el mundo en general, había una serie de autores, entre los que están los dos que usted ha citado, Valle y Unamuno, que de algún modo eran autores para leer. Es decir, la crítica decía que no eran teatrales porque no cumplían una serie de normas que se consideraban que eran la expresión de lo teatral, normas que más o menos estaban sacadas, por lo que a España se refiere, de un análisis del teatro de Benavente. Entonces, se había llegado a fijar, y hablo de la crítica que hemos conocido nosotros en los años 40 y 50, un patrón de lo teatral, que era en realidad aquello que se acoplaba a los esquemas de don Jacinto, declarándose “no teatral” a todo aquello que los negase. La cosa es que una serie de autores, como Valle muy concretamente, de pronto han impuesto, a niveles bastante mayoritarios dentro de la minoría cultural, su concepto de lo teatral y hoy en día ya no se puede decir que Valle es un autor para leer y no para representar. Esta es mi pregunta. Hasta qué punto parte de su teatro haya sido representado minoritariamente o haya sido considerado, por sus formas, sus ideas o su lenguaje, un teatro más propio de la lectura, hasta qué punto, digo, dentro del proceso cultural español, estamos llegando a un momento en que este teatro empiece a plantearse seriamente, y no me refiero a esas tres o cuatro comedias a que usted aludía, sino a su teatro en general y al margen de los impedimentos que sus temas puedan plantear en algunos casos. ¿Hasta qué punto es un teatro que está ya en condiciones de ponerse en un escenario desde estos nuevos supuestos culturales que ya no son los benaventinos?

M. A.—Esto no es cuestión mía sino de ustedes.

R. D.—Yo quisiera proponer que avanzáramos en esta temática, buscando al Max Aub más reciente, es decir, lo que piensa Max Aub ahora mismo acerca de los problemas y de las cuestiones que a todos nos preocupan. Limitándonos al campo teatral, a mí me gustaría saber cuál es su postura, su visión ante estos dos autores: ante Samuel Beckett y ante Bertold Brecht.

M. A.—Ante todo habría que decirlo con claridad: Brecht y Beckett, siguiendo el orden cronológico. Brecht tuvo durante toda su vida una visión poética del teatro porque Brecht es, aparte de un gran autor teatral, ante todo un gran poeta. Este es el problema. Brecht, desde luego, es un autor que marca una época, pero una época que, a mi juicio, ya se ha dado, sobre todo en el teatro alemán, y la prueba es que no hay buenos discípulos de Brecht como tampoco los hay de Beckett. Porque todos los discípulos de Beckett son malos. Lo que pasa es que hay más de Beckett que de Brecht, porque es mucho más fácil ser discípulo del primero que del segundo. Es más fácil escribir la literatura de Beckett que ser, al mismo tiempo que dramaturgo y novelista como lo es Beckett, poeta como lo era Brecht. Esta es la gran diferencia. Ahora bien, referente a mí, yo no he tenido desgraciadamente la posibilidad de ser discípulo de Brecht, porque eran mis tiempos tristes o mis primeros tiempos americanos, y durante la guerra no llegaba ninguna obra de Brecht; y en cuanto a Beckett, pues no había nacido para el teatro. Esperando a Godot es muy posterior.

R. D.—No, yo no hablo de posibles influencias ni en lo más remoto, ya que sería absurdo preguntárselo. Yo hablo de la visión que usted tiene de Beckett y de Brecht.

M. A.—No se puede pedir una visión. Brecht es un autor optimista, por decirlo así, y Beckett es un autor pesimista. El teatro de Brecht es el teatro de un poeta donde se une la danza, la gimnasia, la canción, el drama y el comunismo. Por el lado de Beckett se une totalmente la tristeza irlandesa, Joyce, la profunda nostalgia de Kafka

FA por "el paraíso perdido" y todo esto envuelto dentro de una presentación inmóvil. Es decir, Beckett es la inmovilidad total frente al movimiento continuo, la gesticulación, en el buen sentido de la palabra, que presenta el teatro de Brecht. Mi teatro, y para venir a mis últimas obras, es completamente distinto. He llegado a la conclusión de que, ya que mis obras no se hacen —tal vez mi paso por España me haga rectificar—, no me importa absolutamente nada la manera con que escribo el teatro con tal de que sea teatro, de que no me importa absolutamente nada la progresión del argumento, de que no me importa absolutamente nada lo que he enseñado durante tantos años en sindicatos y universidades acerca de la construcción dramática y la historia del teatro, sino pura y sencillamente que me importa hacer hablar a mis personajes, hacerles plantear los problemas del día, para que los espectadores vean cuál es mi manera de enfocar los problemas y entablar así un auténtico diálogo entre la escena y el espectador a través de esta distancia que es el arte, que es la manera de decir las cosas y que, naturalmente, tanto Brecht como Beckett representan.

J. M.—En esta perspectiva de juicios sobre formas de teatro contemporáneo y dado que su teatro es, como ya hemos dicho, un testimonio de los hechos históricos o de las calamidades históricas más inmediatas, me gustaría que nos diera su opinión sobre ese teatro documento que ha montado con éxito un Piscator y que han trabajado, más o menos siguiendo su magisterio, otros autores y directores. Es decir, ese tipo de espectáculos donde, a partir de una serie de documentos y de textos, se omite la construcción literaria teatral de personajes para, simplemente, ordenar dramáticamente los materiales que dan testimonio de un hecho histórico.

M. A.—Me divierte bastante oírle nombrar a Piscator, porque usted naturalmente no ha visto nada de Piscator.

J. M.—Sí, he visto dos o tres montajes. ¿Le parece mal?

M. A.—¿Tan viejo es usted? No puede ser. Piscator no era, como puede creerse, un predecesor de Brecht. Piscator era un constructivista y con quien se le puede comparar es con un arquitecto. El teatro de Piscator, y no hablo de la dimensión política sino de la teatral, escenográfica, no era nada al lado de los rusos. No era más que un discípulo alemán, en el sentido peyorativo de la palabra, cuyas realizaciones se han quedado un poco en el limbo del teatro. Ya nadie se acuerda de las realizaciones de Piscator.

J. M.—Usted me habla del Piscator de los años veinte —sobre el que cabría discutir ampliamente— y yo me refería a su teatro-documento de los años sesenta, a *El vicario*, *El caso Oppenheimer* o *La indagación*, de Peter Weiss...

M. A.—No, no. De Weiss no hemos hablado para nada. Y el Marat-Sade es una obra bastante mediocre.

J. M.—Yo aludía al montaje de Piscator de *La indagación*, la obra de Weiss sobre el proceso de Frankfurt y los campos de concentración. Piscator no montó el *Marat-Sade*. En *La indagación* existía una relación precisa entre la obra y el hecho histórico, como existe en su teatro, pero, sin embargo, era un tipo de relación mucho más inmediata. Era una especie de teatro periódico, que era otra manera de testimoniar distinta a la suya. Era esto lo que yo le preguntaba, al margen de este constructivismo meyerholdiano del que usted hablaba.

M. A.—La cuestión no creo que se pueda plantear así, porque el teatro-periódico, como usted muy bien dice, vendría a ser todo el teatro de mi vida. Es decir, que empezara con los anuncios en primera plana, el anuncio de los nacimientos y las defunciones, para acabar con los anuncios de las compañías mercantiles más importantes del país de una sociedad de consumo, que es, más o menos, lo que estoy haciendo ahora, pasando por las grandes noticias informativas nunca a más de dos columnas.

R. D.—Se ha referido antes a *Marat-Sade* y ha dicho que era una obra mediocre. Habrá advertido mi gesto de estupor y no le extrañará mi pregunta. ¿Por qué le parece una obra mediocre?

M. A.—No tengo ningún inconveniente en decirlo. Porque creo que no hay caracteres marcados de ninguna manera. Marat no se parece en nada al original, aunque eso sería lo de menos, ni es un Marat inventado. Sade, tampoco. Lo que es extraordinario en el *Marat-Sade* es que viene a ser el resumen de cierto teatro de nuestro tiempo, con el cual yo no estoy de acuerdo, que es el teatro-espectáculo, el teatro-circo.

Es decir, es la caída desgraciada del teatro de Brecht. Le han dado más importancia hoy al director que al autor, de la misma manera que ha sucedido en el cine. Y esta influencia del cine en el teatro es una influencia perniciosa, que los ha llevado por vías paralelas cuando no tiene por qué ser así. Pueden entrecruzarse, estoy de acuerdo. Pero el Marat-Sade es, sobre todo, un espectáculo y, francamente, entre ver el Marat-Sade tres o cuatro veces y ver una buena revista, si la hubiese en el Follies Bergere o en cualquier sitio de éstos, dudaría antes de ir a ver representar cualquiera de las dos cosas.

R. D.—El plantear un debate sobre *Marat-Sade* no era el objeto de esta entrevista, porque el protagonista de la entrevista es Max Aub. Pero ya que ha salido el tema, vamos a seguir con él. Hablábamos antes de Brecht y de Beckett. Decía usted con mucho acierto que eran dos autores que no se parecían en nada y yo iba a preguntar después por qué, siendo así, nos son los dos tan necesarios. No se lo he preguntado porque la respuesta era obvia. Nos son necesarios porque no se parecen en nada. Ahora bien, en *Marat-Sade* encontramos, en cierto modo, desde el punto de vista estético, desde el punto de vista también del conflicto que se debate en la obra, encontramos estas dos cosas que no se parecen en nada y que nos son tan necesarias. Lo encontramos a través de dos personajes que, por supuesto, no puede decirse que sean caracteres según un módulo usual de definir, pero sí en dos personajes que son personajes dramáticos y que, como tales, son convincentes.

M. A.—Bueno, yo no sé qué entiende usted por personaje dramático convincente. Pero vamos a darlo por sentado. Vamos a decir que es un personaje que interesa al público, que el público se integra en él y puede proseguir tranquilamente para saber lo que va a pasar, aun sabiendo lo que ha sucedido y lo que sucederá porque la historia ya ha sancionado el caso de Marat y el caso de Sade. Ahora bien, ¿qué representa?, ¿qué viene a ser? No son, como en el caso de Brecht, un problema de clase. No son, como en Beckett, un problema de desesperación total. Es una cosa habilísima, hecha con los residuos de Brecht y algunas de las observaciones de Beckett, pero no llega a presentar nada nuevo dentro de la problemática histórica que estamos viviendo. Ni siquiera presenta ninguno de los problemas actuales y, mucho menos, los resuelve. En eso tengo, no sé por qué, el presentimiento de que Gunther Grass va a escribir teatro y que nos va a decir cosas mucho más interesantes que las que su amigo Peter Weiss haya podido plantearnos. Claro está, que Peter Weiss está en disposición todavía de escribir ochenta o cien comedias.

J. M.—Es obvio que puestos a hablar de Peter Weiss, de las calamidades históricas de nuestra época y del proceso político de Max Aub, la entrevista podría ser interminable, pero, como necesitamos terminar, vamos a hacerle la última pregunta. Por lo que Max Aub ha visto en los días que lleva aquí, incluso por las conversaciones que haya podido sostener con una serie de personas, por los textos que haya podido leer desde México, yo quisiera un juicio suyo sobre la situación del teatro español de ahora, y que nos dijese hasta qué punto se encuentra, después de estos años de exilio, distanciado de lo que aquí queremos hacer o quieren hacer los autores de más valor.

M. A.—Desde que he llegado a España no he visto más que editores y periodistas. No he tenido tiempo de ver una comedia, no he tenido tiempo de ver una película y si quiero dejar muy claro que corre por el mundo una triste mentira, una leyenda negra más sobre España. Dicen que los españoles no se preocupan y ocupan más que de los toros y del fútbol. Pues no es verdad. A mí me gustan los toros y me gusta el fútbol y ninguna, absolutamente ninguna, persona se me ha acercado para hablarme o invitarme a los toros o al fútbol, sino para ver bibliotecas, para ver imprentas, para discutir contratos y para preguntarme qué me ha parecido España. Lo dije muy claro la primera vez. Yo no he regresado a España, he venido a España porque éste es un país que yo no conocía ya y es absolutamente normal que no lo conozca después de treinta y tres años de ausencia. Respecto al teatro español yo no lo conozco más que por lectura y prefiero abstenerme de decir absolutamente nada hasta que dentro de un par de años vuelva aquí, no vea tantos periodistas ni tantos editores y pueda ver alguna comedia, alguna corrida de toros y algún partido de fútbol.

(Entrevista, recogida en magnetofón, de Ricardo Domenech y José Monleón.)

Entrevista a Max Aub, por Ricardo Domenech y José Monleón (número 130 de P.A., pgs. 44-51).

CON NURIA ESPERT

**"EL ACTOR ESPAÑOL
SE VE EMPUJADO POR
TODAS PARTES A SER
COMO ES; A NO RES-
PONSABILIZARSE DE
AQUELLO QUE ESTA
HACIENDO EN EL
ESCENARIO"**



"LAS CRIADAS" Y EL FIGARO

P. A.—*La primera pregunta sería ¿qué representa "Las criadas" dentro de tu trabajo como actriz, dentro de tu carrera y como titular de una compañía española?*...

N. E.—No sé bien si va a ser un paso más o un paso decisivo. Sí sé seguro que es un paso hacia adelante, un camino que empezó con "La persona buena de Sezuán", de Brecht, hace tres años; que el Sartre no hizo retroceder, y que el Genet, de algún modo, continúa. Lo que no sé es hasta qué punto el Sartre fue el final de una etapa y empieza ahora otra con Genet, o si esto es una simple continuación. Para saberlo, me falta perspectiva.

P. A.—*Consideramos que en todos tus últimos espectáculos existe una clara coherencia muy difícil de sostener entre nosotros. Considero que esta coherencia no suele alcanzarse, generalmente, por falta de talento; en algunos casos, sin embargo, tal vez se debe a la resistencia que opone el medio teatral español. Lo que quiere decir que tu trabajo no sólo está dando testimonio de tu capacidad de creación, sino de tu capacidad para llegar hasta donde ese medio sociocultural permita.*

N. E.—Sí, sí, eso quiero.

P. A.—*¿Hasta dónde te ayuda el haber abierto el Figaro y contar con la posibilidad de imponerle un tono desde el comienzo, sin estar condicionada por la previa "personalidad" del teatro y las características de su público? ¿No es también decisivo el que te hayas quedado el teatro para toda la temporada, en vez de limitaros a la explotación de una sola obra?*

N. E.—En efecto, el Figaro puede ser absolutamente decisivo, no sólo para nosotros sino para otras gentes del teatro que quieren hacer cosas. Durante los diez años con que cuenta ya nuestra compañía, siempre hemos tenido una obra en la que hemos creído y hemos montado con vistas a una temporada de dos o tres meses, que es lo que normalmente duran. Cuando esos meses han pasado, nos hemos ido con la función a otras ciudades, a fin de amortizarlas dentro de las normas del negocio consistentes en estrenar y explotar una obra. A veces hemos tenido dos o más comedias, pero nunca se nos ha presentado la oportunidad de estrenar una nueva obra detrás de un éxito. El empresario tiene siempre otra compañía dispuesta, con otro éxito a punto. Creo que muy poca gente ha tenido en España un teatro el tiempo suficiente para planificar un período de trabajo y mostrar exactamente lo que quería hacer. Por eso me parece que el haber encontrado el Figaro, con unos empresarios dispuestos a ver lo que somos capaces de hacer en él, creo que es una cosa casi completamente nueva, me parece, al menos tal y como nosotros queremos aprovechar la oportunidad. Nosotros pensamos dar dos, tres, cuatro títulos; unos irán bien y otros irán mal, pero nunca serán juzgados por

sí mismos, sino que formarán parte de una temporada, positiva o negativa en el balance final. No se tratará de que el Shakespeare vaya bien y el Genet vaya mal, o viceversa, sino de una temporada positiva o negativa en relación al interés que haya despertado y a los resultados generales obtenidos. Es importante que se sepa, puesto que siempre se está hablando mal de los empresarios, generalmente con razón, que esta vez hemos encontrado mucha ayuda; tengo unos empresarios excelentes; no ha habido ni una pega ni un problema; nos han dado vía libre para todas las cosas que se nos han ocurrido; no ha habido que vencer la menor resistencia de los empresarios del local; hemos puesto una exposición y pensamos que los pintores se vayan renovando; vendemos libros en el teatro, cosa que nos permitieron en el Poliorama de Barcelona. Damos charlas, conferencias, lecturas... Cosas que siempre hemos querido hacer y nunca nos han permitido son ahora posibles en el Figaro. Se reparte un pequeño cuestionario entre el público, que se recoge al final. A la empresa también le ha parecido muy bien. Es fundamental que todo esto se sepa...

P. A.—*También yo creo que todo esto es importantísimo, porque hasta ahora, salvo rarísimas excepciones, los empresarios consideraban que los espectadores eran una especie de subnormales, a cuya medida había que hacer un teatro fácil; en cuanto una cosa era mínimamente inteligente, aseguraban que era cosa de los teatros nacionales o que sólo en Londres y París la entenderían. La posición de García Ramos, considerando que se trata de un empresario privado, me parece muy significativa e interesante. ¿Estuvo con vosotros en Belgrado?*

N. E.—Estuvo y participó del éxito. Creo que aquello nos aireó mucho a todos. A él debió darle las ganas de hacer algo parecido a aquel "Atelier 212"; pensó que si él tenía un teatro, por qué no lo podía convertir en algo parecido. El "Atelier" es un lugar extraordinario, donde una serie de gentes se reúnen diariamente para crear y expresar su mundo. Una realidad por y para el teatro, donde no se viven ninguna de nuestras pequeñas luchas. Un lugar donde el que tiene talento hace cosas, y el que no, mira cómo las hacen los demás. Para todos nosotros el poder ir a Belgrado y ver como trabajaban ha sido una experiencia muy valiosa.

P. A.—*Desde luego esto de imaginar a un empresario teatral español viajando hasta Belgrado para ver unos espectáculos es inusitado. Al Living no lo vio casi nadie de nuestro medio teatral madrileño porque trabajó en Valladolid... Pasemos a otro punto. El año pasado, cuando os suspendieron "Los dos verdugos", de Arrabal, alguien pensó, dadas las consecuencias económicas que se derivaron, así como la imposibilidad de vuestra temporada madrileña, que estabais heridos de muerte. Entonces os marchasteis al Poliorama de Barcelona. ¿Cómo acogieron "Las criadas"? Porque aquello era una carta decisiva.*

EL TEATRO EN BARCELONA

N. E.—Realmente yo también creí durante cuarenta y ocho horas que la herida era mortal; entre otras razones, porque Lussarreta cogió todo el decorado, lo puso en mitad de la calle y pasó una terrorífica factura que en aquel momento no podíamos pagar. Nos encontramos, pues, como empezando de nuevo, sin saber siquiera si podrían representarse "Las criadas", y con el temor ante su posible acogida como título único del programa. Por desgracia, Peter Weiss había retirado su obra del Poliorama de Barcelona, y por suerte para nosotros tuvimos allí entrada porque, para salir del paso, estaban proyectando una horrible película. Entramos allí y la obra fue recibida con enorme frialdad por toda la crítica. La crítica barcelonesa habló de "texto pasado", de "espectáculo desagradable", y hubo una total unanimidad de la que creo que no puedo salvar a nadie. Un desprecio al espectáculo que evidentemente no obedecía a ninguna consigna, sino a una identificación con la situación; quiero decir que el hecho de que nos hubieran prohibido "Los dos verdugos" hizo que muchas gentes se sintieran heridas, sin necesidad de ninguna otra recomendación. Tuvimos una acogida absolutamente glacial. A pesar de eso, el público fue al teatro. No en la medida en que va en Madrid, alentado por un ambiente absolutamente favorable hacia la obra; pero fue al teatro, al menos lo suficiente para mantenerla cómodamente durante tres meses, que permitieron, sobre todo, serenarnos, ya que tras la suspensión madrileña, dado lo que entrañaba, nos habíamos quedado profundamente desorientados. El darla en Barcelona y el darla tanto tiempo permitió decirnos que no había pasado nada y que debíamos seguir adelante.

P. A.—Barcelona es una ciudad con una tradición importante, con mucha gente que vale la pena; Barcelona es una sociedad que está llena de elementos culturales positivos y respetables; tú misma, como actriz, de algún modo eres la expresión de una tradición cultural barcelonesa. Ahora bien, es lógico que un crítico o persona más o menos ligada a lo tradicional se sintiera fuera de "Las criadas" y de algún modo se solidarizara con la irritación que evitó que presentaras el espectáculo en Madrid. Pero frente a esa fuerza conservadora, lo lógico es que los demás, a quienes antes aludía, te hubieran ayudado, que hubieran estado a tu lado. ¿Qué es lo que ocurrió?

N. E.—Pienso que esa gente de Barcelona a que te refieres, si la hay, no va al teatro, porque en ese caso la vida teatral barcelonesa no estaría en un momento tan crítico, tan difícil... Por ejemplo, al finalizar esta temporada, después de "Las criadas" y "Amics i coneguts", comenzaron a poner unos vodeviles que han durado todo el verano, obras cada vez más abyectas, cada vez más bajas: "Riñones de recambio", "Un chiquillo del bosque", "Un payés de Barcelona", que se mantienen en cartel durante me-

ses y meses. Eso es lo único que actualmente crea el teatro profesional en Barcelona; quiero decir, que cuando hay un espectáculo bueno es el espectáculo que va de Madrid a Barcelona, y que las gentes de Barcelona, cuando montan algo, montan "Riñones de recambio". En la misma temporada se vieron "Las criadas", se vieron "Amics i coneguts", y no pasó nada. Siguiéron los vodeviles; Juan Capri, excelente actor, abarrotó su teatro con textos infectos, hasta que llegó el Camus de Gemma Cuervo y Fernando Guillén, dos chicos jóvenes, buenos actores, con buenas intenciones, populares, con una compañía propia, que montan "El malentendido" para explicarnos lo que quieren hacer y por dónde quieren ir, y no te puedes figurar lo que ha sido. Unas críticas horribles, bueno, no son ni malas críticas, revelan un desconocimiento absoluto. La noche del estreno hubo meneo, y decían los jóvenes que "meneaban al sistema", aunque, por lo visto, Capri y los vodeviles no están dentro del sistema porque, por supuesto, se estrenan con éxito, como ha estrenado Closas "Flor de cactus", que está abarrotando y batiendo todos los récords de taquilla. Sólo las cosas importantes son "meneadas" de una manera sistemática; yo de verdad te digo que Barcelona, en este momento, se me ha escapado. Por un lado, existe todo el sector tradicional que "menea" de una manera terrible todo lo que no entiende, y por la otra, están todos estos jóvenes que no sé si lo que quieren es que les contrate el "Español", de Madrid, pero que están "meneando" todos los intentos serios, que son poquitos, y que cada día serán menos. ¿De dónde es esa gente? ¿Es que son maricianos, que llegan allí y no saben lo que están juzgando? ¿No saben lo que hay detrás de cada espectáculo serio, quizá, incluso, frustrado, lo que no es el caso de "El malentendido"? ¿Qué quieren decir "meneando" ese teatro? Yo no lo entiendo.

P. A.—De hecho, éste es un tema muy importante que trasciende el fenómeno de Barcelona, porque se integra en una especie de equívoco mundial que está haciendo que un grupo, más o menos contestario, en nombre de un idealismo totalmente abstracto, sea instrumentalizado por las gentes que no quieren que se haga "Las criadas", ni se haga Camus. Si estas personas fueran a "menear" los Consejos de Administración de la Banca, seguramente los meterían en la cárcel; en cambio, cuando van a "menear" a Camus, incluso con buena fe, favorecen un juego que, visto "desde fuera", tiene unas consecuencias prácticas muy claras.

N. E.—De un lado tendríamos las siniestras críticas previsibles; uno dice que por qué pintan los escenarios de negro con lo maravillosa que es la vida; otro dice que Camus está en el cielo sentado a la derecha de Dios Padre y repudia las obras y la basura que escribió; cosa que, naturalmente, retrae al gran público. Para contrarrestar esa crítica, esa opinión previsible, "El malen-

tendido" debía de haber sido un gran éxito de estreno, demostrándose que Camus era un autor importante y respetado. Pero no, porque del otro lado, haciéndole el juego a la crítica conservadora, está la minoría a que me he referido, que "menea" el estreno. Yo lo he visto y es un espectáculo muy digno del que se puede hablar seriamente, independientemente de cualquier conclusión.

P. A.—*Quizá es que habéis llegado a un punto en que los estrenos del teatro comercial o son un éxito snob o se ahogan, en el caso de tratarse de obras importantes. Desgraciadamente, la Universidad, la gente joven e inteligente va poco en Barcelona al teatro, quizá por considerarlo, con bastante fundamento, un feudo pequeño-burgués. Así que o se epata al público o se muere.*

N. E.—O se hacen "Riñones de recambio", que es la tercera posibilidad.

LA RESPONSABILIDAD DEL ACTOR

P. A.—*Estimamos que hay un punto muy importante en tu evolución teatral. Verás, creemos que en España hace ya algún tiempo que existen actores o actrices que no eligen los papeles sólo por el número de cuartillas; pero, en todo caso, su personalidad estaba únicamente determinada por lo que hacían en el escenario. Entendemos que eres una de las primeras actrices españolas que está intentando, progresivamente, que su trabajo no esté definido únicamente por sus interpretaciones, sino por las significaciones generales, por el compromiso que tiene la obra respecto del público, de las circunstancias generales en que la obra se hace. Consideramos que esta actitud cultural en una primera actriz es una cosa bastante nueva dentro del teatro español y enormemente importante. ¿Qué piensas de eso?*

N. E.—Esto es algo que se produce de una manera normal, como a uno le crecen los cabellos o como deja uno de jugar a la rayuela, que es lo que más le gusta de pequeño. También en la vida de una persona, como ocurre en la vida de los países, una vez superadas las cosas primordiales... Quiero decir, cuando yo tenía dieciocho años quería comer del teatro; cuando comí quise ser conocida; cuando fui conocida quise poder elegir; cuando comí del teatro, fui conocida y pude elegir, quise ser una persona. Entonces Armando y yo fuimos haciendo comedias que nos gustaban, con las que estábamos de acuerdo y que no supusiesen un enfrentamiento, para el que no estábamos preparados. Muy despacio hemos ido adelantando en ese camino, que cada vez se va perfilando más claro. Volviendo la vista atrás, y contemplando lo que hemos hecho durante diez años, se advierte claramente lo que hemos pretendido. Pasar de los O'Neil y las tragedias griegas a Brecht y a Genet supone una maduración que, naturalmente, no tenía a los

veintiún años, la edad en que formamos la compañía. Por otra parte, creo que el actor español se ve empujado por todas partes a ser como es; a no responsabilizarse de aquello que está haciendo en el escenario. Se le anima para que se comporte como un simple actor que interpreta papeles largos o cortos y que deja caer la lágrima en el momento oportuno. Por ejemplo, el otro día, un gran escritor al que admiro muchísimo, y que estaba de paso por España, al que le pedí una función, me sostenía que yo debía dar una determinada; al decirle que la consideraba una de sus obras más endebles, y que a él le convenía estrenar una más clara y políticamente más osada, me decía que eso no debía importarme y que la obra de la que él me hablaba tenía un papel más lucido para mí. Esta es una de las cosas más desagradables que me han dicho en mi vida.

P. A.—*Sobre todo, si pensamos que él es un escritor comprometido que sí tiene muy en cuenta la responsabilidad ética de lo que escribe.*

N. E.—A él esto le parece natural. Pero no lo encuentra lógico tratándose de una actriz. Para ella, lo único que debe contar es que el papel sea largo, brillante, ajustado a sus posibilidades más claras de éxito. Incluso sospecho que mi actitud debió parecerle falsa, como si yo me hiciera la comprometida, dado que ésta era una actitud reservada a intelectuales colocados por encima de la vieja imagen de los actores.

AUTORES ESPAÑOLES

P. A.—*Dentro de tu proceso de formación total y de creciente responsabilización en el marco general de la sociedad española, hay una pregunta importante: ¿por qué no hay autores españoles en tu repertorio?*

N. E.—Tengo una idea muy clara de la necesidad de contar con ellos. Apenas formamos compañía, le pedí una obra a Buero Vallejo, petición repetida bastantes veces, que, por lo que fuere, no ha complacido. Por otra parte, el teatro español moderno que yo he leído, gustándome a veces mucho, no se ajustaba a mis sucesivos momentos personales.

P. A.—*De hecho, la presencia de Arrabal era una manera de abordar el problema.*

N. E.—Me quitaba culpabilidad, pero el Arrabal no pudo hacerse, y la verdad es que llevo hecha una larga carrera en el país, con muchos títulos a mis espaldas, y no hay autores españoles, cosa que lamento profundamente.

P. A.—*Te hacemos esta pregunta más con vistas al futuro que como crítica del pasado. Es evidente que si seguimos el curso de tu repertorio y, muy especialmente, tus últimos espectáculos, encontramos en ellos una total coherencia. El problema está en que al convertirte en una*

actriz que representa culturalmente una determinada mentalidad, unas determinadas generaciones nuevas, que tú propones un tipo de teatro, y ese público te aplaude y te integra a sus necesidades, vienes a formar parte fundamental en la conquista de ese nuevo teatro español que necesitamos, con la presencia, por tanto, de autores españoles.

N.E.—Desde hace cuatro o cinco años yo he tenido muy claro que debía estrenar a un joven autor español, desconocido a ser posible. A mí me traen cientos de obras, pero nunca he leído ninguna que sintiera necesidad de estrenar. O no las escriben o no están entre las que me han enviado.

P.A.—Hasta qué punto podría explicarse tu problema por eso que se llama la "doble censura"? Porque es obvio que, al margen del mayor o menor talento de los autores españoles, tu programa Sartre, tu Brecht o tu Genet no serían posibles si la temática hubiera tenido una localización y un acento españoles. Entonces, parece lógico que al buscar las posibilidades de "máxima expresión" recurras a los grandes autores no españoles.

N.E.—Claro, pero entonces lo que sería normal es que yo tuviera en un cajón unas "Criadas españolas" que no me dejan poner, un "Huis clos", una "Put a respetuosa" y una "Buena persona de Vallecas" en las mismas condiciones. Pero no tengo ninguna obra que no se pueda dar y que sea maravillosa. Sé que esto que estoy diciendo es absolutamente destructivo, pero es cierto.

P.A.—Es necesario plantear la cuestión en vez de eludirla con juicios consolatorios. Así que sigamos adelante. Nos preguntamos si todos los que escriben en España con ánimo de estrenar, no se plantean la necesidad de "engañar" al medio. Habría que convencer a todo el mundo de que se trata de una cosa, para, en realidad, estrenar otra. Es el caso típico de "Bienvenido, mister Marshall", película planteada a la mayor gloria de Lolita Sevilla; o "La camisa", que algunos podrían tomar por un castizo sainete cuando es la expresión de un teatro político. Tu posición, bastante nueva entre las gentes que estrenan regularmente, es que no quieres ser engañada. Eso no excluye, claro está, la necesidad de afrontar las otras limitaciones, determinantes de una permanente autocensura, de una inhibición de carácter casi orgánico, que frenan al autor y le impiden alcanzar los niveles de los grandes autores por tí estrenados últimamente. En todo caso bueno sería que se comprendiera al enviarte un texto que tú no formas parte de ese amplio sistema de coacciones.

N.E.—No, no formo parte...

LAS FORMAS TEATRALES

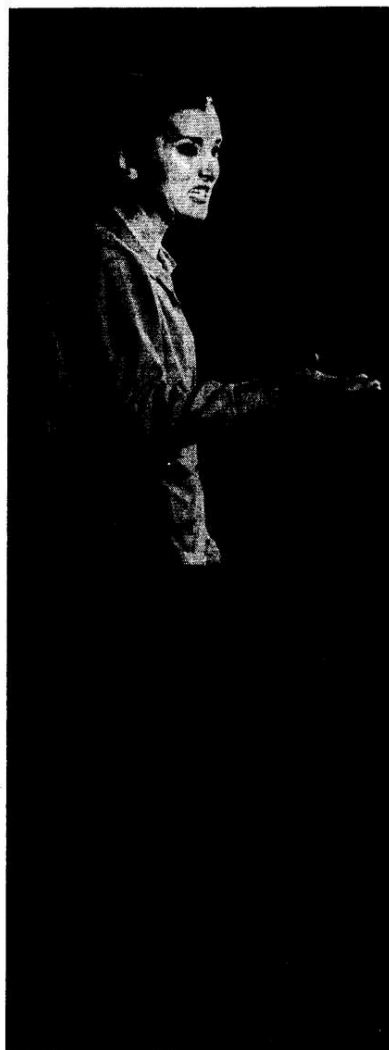
P.A.—¿En qué medida la puesta en escena y la dirección de actores de "Las criadas" significan la crisis de nuestros modos tradicionales? ¿Hasta dónde existe un verdadero enfrentamiento?

N.E.—A mí me parece que aunque Víctor García sea el "maestro de ceremonias", su trabajo se ajusta a una tendencia que se acusa en el mundo entero. Quiero decir que el trabajo de Víctor García me parece el resultado de montones de búsquedas. García, como ocurre siempre con los genios, no es un hombre aislado, que viva en un mundo extraño e inaccesible, sino que es la expresión máxima de unas búsquedas colectivas; porque resulta que todos los centros experimentales del mundo están buscando por el lado de la ceremonia y el rito una manera de acercarse a la gente. La dirección e interpretación de esta obra se apartan absolutamente de lo tradicional, pero yo no pienso que eso la ponga enfrente de lo tradicional. Ibsen no tiene nada que ver con este teatro, lo que no debe llevarnos a la ingenuidad de poner en cuestión su valor, puesto que es indiscutible y significó en su momento un gran paso hacia adelante. Yo no estoy de acuerdo con la tendencia a clasificar jerárquicamente las grandes búsquedas contemporáneas, diciendo, por ejemplo, que Stanislawski es el primero, Brecht el segundo, Grotowski el tercero, García el cuarto, etc., etc. Entiendo, por el contrario, que son caminos distintos que avanzan simultáneamente y se entrecruzan, y que en el trabajo de Víctor García hay muchos elementos de los demás, como en el de Brook hay mucho de Artaud y de Brecht, y en el de Grotowski que hay mucho de Stanislawski, etc., etc.

P.A.—Aceptando lo que dices, que coincide con la tesis general sostenida por PRIMER ACTO a lo largo de todos sus números dedicados a la investigación teatral, ¿no crees que tus "Criadas" corresponden a un tiempo distinto al que determinó las normas generalmente aceptadas para las representaciones españolas? ¿Hasta qué punto su concepción escénica responde a una nueva sociedad, a una moral apenas intuida?

N.E.—Cuando empezamos a trabajar en "Las criadas", tuve la impresión de que hacíamos el teatro que cuadraba a este tiempo, a esta sociedad y que había dado con la persona adecuada para ofrecerlo con una fuerte raíz española. Pienso que el éxito de "Las criadas", tanto en Belgrado como en Madrid, se debe a que es un espectáculo profundamente español. Cuando empezamos a trabajar, abandoné todo lo que me había servido para avanzar por otros caminos, cosa que ya me ocurrió cuando hice con Salvat "La persona buena de Sezuán". Con Víctor tuve en seguida la impresión de que hacíamos lo que correspondía a nuestro momento, al margen del resultado que pudiéramos alcanzar.

"Un camino que empezó, hace tres años, con 'La buena persona de Sezuán'..."



P. A.—Sin embargo, ante el éxito de público y las excelentes críticas que, por ejemplo, obtuvieron en Barcelona "Los delfines" o "Flor de cactus", al margen de su distinto valor o condición, uno deduce que tanto los textos, como las puestas en escena, como la interpretación, se asientan en una amplia serie de gustos estéticos y acuerdos sociales. "Las criadas", como texto y como representación, en la medida que se oponen a concepto teatral reflejado con las dos obras citadas vienen a poner en cuestión todo ese sistema de intereses y gustos aún dominantes.

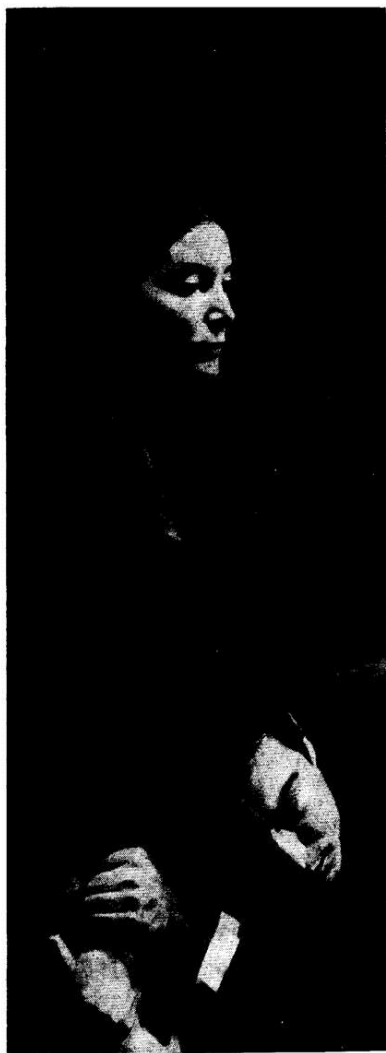
N. E.—En todas partes, y no sólo aquí, hay unas formas teatrales que perduran y sobreviven a su tiempo, porque la gente está muy aferrada a sus costumbres y, en principio, acepta mejor lo que ya conoce que lo nuevo. Entonces ese teatro tradicional, que, dentro de sus características, puede estar muy bien hecho, es muy natural que sea bien recibido. Pero a mí me da la impresión de que el teatro de este tiempo, el que está más de acuerdo con Hiroshima, Vietnam, el Apolo XI, con Juan Carlos de Borbón, es más bien "Las criadas". Quiero decirte que yo no tuve la impresión de que me adelantaba a mi momento, de que hacía un teatro avanzado, sino el teatro de ese día, de ese martes; nosotros no empezamos los ensayos del modo tradicional, Víctor nos habló durante un tiempo, nos explicó lo que quería hacer, nos sentamos en el suelo, nos cogimos de las manos, metimos las cabezas entre las rodillas, estuvimos tres cuartos de hora así, hasta que lloramos o reímos... no recuerdo bien. Pero fueron unos ejercicios absolutamente relatorios y de comunicación, y yo me sentí absolutamente integrada al día y lugar en que estaba viviendo.

P. A.—Esto liga perfectamente con una serie de intentos que, a escala no profesional, se han hecho en Madrid en la misma línea de Víctor García. Estoy pensando que en los trabajos de Malonda, de Renzo Casali, de lo que se hizo en el centro dramático 1 de Foro teatral, en los espectáculos del grupo "Esperpento", de Sevilla, en algún aspecto de los mismos Cátaros, etc.

N. E.—Claro, claro; cuando los muchachos de los "Cátaros" estrenaron el "Marat-Sade" aportaron un trabajo muy interesante, aunque quizá no maduro, en esa misma dirección. Nadie inventa nada solo. Nuestro trabajo recoge una serie de cosas que están en el aire, que son de este tiempo.

P. A.—Se plantea actualmente con frecuencia el tema de la relación entre la literatura dramática, es decir, el texto, y la creación del actor. Como sabemos que has visto "Acrópolis", de Grotowski, y como tu mismo espectáculo actual incide en la cuestión, nos gustaría que nos dijese lo que opinas sobre este punto.

N. E.—"Acrópolis" me deslumbró. Me pareció que eran unas gentes que habían llevado la experimentación a unos extremos peligrosísimos, de



Mi Genet se beneficia de que antes hiciera a Sartre, a Brecht, a O'Neill...
(Foto: "Electra", con Alcón.)

cuerda floja; resultaba admirable el pensar que habían dedicado varios años a la búsqueda. "Acropolis" no era ni pretendía ser un producto terminado. Nos dejaban entrar al laboratorio para que viéramos dentro de unas probetas algo que luego sería convertido en pastillas. Yo creo que lo que hace Víctor García es convertir en pastillas aquella "Acropolis" que vimos en las probetas.

LITERATURA Y TEATRO

P. A.—Profundizando en el tema de la relación entre literatura y representación, yo diría que vosotros, en "Las criadas", respetáis las significaciones del texto sin respetar el texto literalmente.

N. E.—A mí también me parece que como el texto ha sido, durante siglos, algo sacrosanto e intocable; como el actor era considerado como un cretino, que repetía sin más aquellas palabras escritas por el dios maravilloso que era el autor, y el director se limitaba a decir por dónde había que salir cada actor y cuándo tenía que caer el telón, se ha producido una importante y necesaria revolución teatral, ya que el actor se ha sentido capaz de crear y el director ha asumido las riendas del espectáculo teatral. Esto ha determinado un descrédito del texto, con el cual yo no estoy conforme. Yo creo, y lo digo en favor de Víctor, que en "Las criadas" eso está muy bien resuelto: el texto, que tratamos con mucho respeto, es la base de todo el trabajo, pero no es lo más importante del espectáculo. No sé si a Genet esto le molestaría o si se volvería loco de alegría, pero entiendo que esa puede ser una buena medida. El espectáculo está al servicio del texto, pero también lo usa para su propia creación y el trabajo de cuantos intervienen en él. No es sólo un texto dicho por imbéciles y montado por seres de rodillas que besan respetuosamente el dedo gordo del autor, sino compañeros de Genet, que con Genet en el centro hacen un espectáculo. Yo he notado en muchas gentes jóvenes un enorme desprecio al texto que no comparto en absoluto. El texto es muy importante. Sé que se están haciendo textos colectivos y que hay estupendas experiencias; yo respeto todo y tengo muchas ganas de verlos, pero no sé si tendrán muchos Miller o Genet en el grupo; si no los tienen, es mejor que las palabras sean de una persona de esa categoría. El Living quizá no sirve, porque se trata de un caso excepcional; todos están viviendo unas experiencias, las cuentan y a mí me importan tanto como las de Miller o de Genet; pero en una compañía normal, como, por ejemplo, el Royal Court, ¿pueden acaso sus componentes proponerme unas palabras que me interesen como las de Edward Bond?

P. A.—También nosotros creemos que el espectáculo colectivo está muy ligado a que los

actores, además de ser actores, tengan unas experiencias comunes más o menos excepcionales.

N.E.—Esto es muy difícil. Yo siento respeto por el texto, pero estoy contenta de que no sea un respeto devoto. También respeto al director y a todos los elementos creadores de un espectáculo.

LCS ULTIMOS ESPECTACULOS

P.A.—Sería interesante que comentaras ahora la última fase de vuestra trayectoria y que nos apuntas lo que piensas hacer en un futuro próximo. Hay que considerar, y aceptando que todas las obras responden a una selección coherente, que en el año 67 estrenaste "La persona buena de Sezuani", con un montaje férreamente brechtiano, y que ahora estás haciendo "Las criadas", según un patrón artaudiano; con independencia de la ya señalada relación entre todas las tendencias, en el plano técnico si tendremos que admitir que en la mayor parte de las compañías de grupos suelen avanzar por uno u otro camino... La coherencia cultural es innegable, pero nos gustaría contemplar el problema de la diversidad de estilística entre Brecht, Sartre, Genet y el "Amics i coneguts".

N.E.—Al margen del resultado obtenido en cada caso, esto que acabáis de señalar es una de las cosas de las que yo me siento más orgullosa. Del hecho de haber hecho, en tres temporadas, cuatro espectáculos tan diferentes que obedecen a concepciones teatrales que la gente se empeña en llamar opuestas. Ya os he dado mi opinión sobre este punto. Quizá en un país donde Brecht se represente de un modo normal y conozcamos todas sus obras, existiendo grandes escuelas dedicadas a él; donde Stanislawski contara con numerosos centros dedicados a explicar y practicar su método, y donde Artaud tuviera fuerza, sería imposible el que una actriz pasara de una a otra tendencia tal y como yo lo he hecho. Pero aquí donde todo está por hacer, donde no hace falta más que valor, y yo lo he tenido, creo que tiene sentido el haber pasado de una manera positiva, de uno a otro plano, con saltos mortales que en otra parte quizá serían imposibles.

P.A.—Sí, sí; pero técnicamente los principios del teatro brechtiano y los del montaje de "Las criadas" casi parecen opuestos.

N.E.—Pero yo no diría que son opuestos. Esta es una cosa que quizá no acepte gente que sabe más que yo, pero a mí me parece que se trata de principios y métodos complementarios. Las experiencias hechas en un sentido enriquecen a la persona que las hace, y este enriquecimiento se proyecta sobre las nuevas experiencias. Mí Genet se beneficia de que antes hiciera a Sartre, y mi

Sartre era mejor porque antes había hecho a Brecht, y Brecht era mejor porque había hecho tres O'Neil y dos tragedias griegas... Yo he notado que existe un radicalismo que, puesto en la práctica, no me habría sido útil. Las escuelas suelen elegir un camino, se cierra de ojos ante todos los demás y los desprecia, cosa que me parece absolutamente equivocada. Es ridículo y cabeza-cuadrante elegir, por ejemplo, a Artaud, y declarar "pasado" a todo lo demás. A mí me parece que esa es una autolimitación brutal y que casi todos los grupos españoles padecen de esa atrofia. Evidentemente para hacer bien a Brecht se necesita algo más que "La persona buena de Sezuani", se necesita una larga experiencia y un estudio; pero ¿por qué no puede ese mismo grupo que trabaja sobre Brecht interesarse por Sartre o por Artaud? Todos los caminos le ayudarán y enriquecerán para mejor comprender a Brecht. Yo no sé si esto parecerá falta de rigor...

P.A.—No; lo que hay ahí es una defensa del espíritu de investigación. Tu teoría puede ser o muy rigurosa o muy poco rigurosa, según como se concrete; pero, en principio, como teoría, es muy válida. Aceptado este principio, nos gustaría que nos dijese cómo vas a proyectarlo hacia el futuro. Aparte de la abstracta voluntad de hacer buen teatro y hacerlo bien, ¿por dónde vas a seguir?

N.E.—Lo único que tengo claro es que he de ir hacia adelante. En lo que posiblemente me equivocaré montones de veces es en que es en lo que me va a llevar realmente hacia adelante. Quizá montaré cosas que no resultarán como yo haya previsto. Esto me ha ocurrido ya recientemente. En Barcelona, después de hacer "Las criadas", de Genet, hicimos un espectáculo que se llamaba "Amics i coneguts"; yo creía que era un paso hacia adelante; era un espectáculo lleno de alegría, aparentemente anárquico, fresco, desvergonzado, divertido, profundamente crítico, donde yo hacía de todo, y que fue pésimamente recibido por "sabios" y por tontos. Sólo Espriu y Juan Oliver defendieron a capa y espada el espectáculo. Espero que no dejen de ser Patums por mi culpa. Les estoy muy agradecida. El público no fue, la crítica fue siniestra, y la gente inteligente, siguiendo la actual norma barcelonesa; o no fue o lo miró por arriba del hombro. Quiero decir que el tirar hacia adelante, a veces, no coincide con lo que la gente que te rodea entiende por eso. Probablemente en este momento no ofrecería dudas al respecto un gran montaje de Visconti o de Brook, pero si a mí me parece que ello está en hacer un espectáculo lleno de canciones, a lo mejor la gente no lo entiende. En este momento esa progresión que yo me exijo me parece vaga y difícil, con unos caminos muy inseguros...

P.A.—Tanto más inseguros cuanto más honradamente se plantean. Porque, probablemente,

"...hicimos un espectáculo que se llamaba "Amics i coneguts". (En la foto, con Ovidi Montllor.)



44

una de las razones por las que fallara "Amics i coneguts" fue porque se trataba de un espectáculo que, además de superar la mentalidad media del público y de la crítica, carecía de esos avales culturales que obligasen a tener que aceptarla. No se trataba de un mito, sino de algo que debía crear, descubrir y valorar el espectador.

N.E.—Claro, claro, si se hubiera tratado del texto de "Hair"...

P.A.—Ante "A puerta cerrada", muchos se aburrían, pero, naturalmente, no se atrevían a manifestarlo y aplaudían e incluso recomendaban la obra. Era un mito de consumo.

N.E.—Que obligaba a que la gente escuchase, respetase y dijese que entendía... En "Amics i coneguts" se trataba de un texto nuevo, de una recopilación de textos catalanes hecha con un sentido profundo, sin ligazón anecdótica, y la gente ni lo entendió, ni se esforzó en entenderlo, ni se creyó obligada a ocultar que no lo entendía. Como se trataba de un experimento y no venía apoyado por una opinión internacional, consideraron que, al fin, podían despreciar un espectáculo teatral cuya dimensión intelectual era perceptible. Quizá esto vuelva a ocurrirme con cualquier otro intento del mismo tipo. Para cada uno es distinta la idea de "ir hacia adelante"; para unos es hacer a Shakespeare; para otros, estrenar el último Edward Albee; para otros, hacer un Ar-niches criticuísimo; para otros, hacer un vodevil desvergonzado, lleno de impudor, que obligue a las señoras a tirarse por los suelos aterradas... Yo qué sé.

P.A.—La ventaja que tú tienes, respecto de otros años, es el Figaro, donde el hecho de hacer una temporada larga y desarrollar una actividad cultural complementaria, debe permitirte formar un público, diferenciar un tipo de espectadores que estén en condiciones de seguir hasta cierto punto tus experiencias, sin tener que recurrir a los snobismos que han sostenido tantas obras no entendidas. Pienso, por ejemplo, en el triunfo de "Marat-Sade" ante la burguesía barcelonesa; si el público que aplaudía tarde y noche hubiera sabido que con aquel texto se estaba poniendo en cuestión la distribución de la renta, el precio de las localidades del Liceo y la costumbre de hacer una fiesta social cuando la muchacha rica se pone de largo, seguramente no hubieran aplaudido; sin embargo, es seguro que ningún espectador pensó que el "Marat-Sade" tenía nada que ver con eso.

N.E.—Cierto.

(Entrevista tomada a magnetofón en el camerino de Nuria Espert, del teatro Figaro. Madrid, 18 de octubre de 1969.)

Entrevista a Nuria Espert, (número 113 de P.A., pgs 36-44)

BERGAMIN

UN DRAMATURGO SIN PUBLICO

"Lo que yo he hecho es tореo de salón"

por José Monleón

Amable, junto a un gato callejero recogido unos días atrás, venciendo el ánimo de no mirar al pasado —"Monleón, tengo tantos recuerdos que, para poder vivir, he de espantarlos como moscas"—, Bergamín accede, en su pequeño y hermoso ático de la Plaza de Oriente, a que hablemos un poco de él y de la historia del teatro español. Empiezo por recordarle el papel oscuro de su propia obra teatral, en su inmensa mayoría no representada y, en más de un caso, totalmente perdida, o, lo que es casi lo mismo, incluida en ediciones, españolas o latinoamericanas, de escasa circulación. Le hablo de esa pugna frustrada entre el teatro generalmente aceptado, que ha llenado las salas y definido las líneas formales dominantes de la escena española, y ese otro, que, desde el 98 hasta hoy, ha pugnado por introducir un nivel distinto y más rico en la concepción del hecho teatral. A un lado, la línea que va, salvando las diferencias, de Benavente a Alfonso Paso, pasando por Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, López Rubio o Miguel Mihura; al otro, la que va de Valle Inclán o Unamuno a los dramaturgos más imaginativos y marginales del llamado Nuevo Teatro Español, pasando por Rafael Alberti, por el propio Bergamín y por una larga y semiclandestina lista de autores, empeñados en romper, cada cual a su manera, el falso naturalismo de nuestras piezas costumbristas o de la comedia burguesa. Quizá haya otros ejemplos, pero si nos atenemos a los primeros treinta y seis años de nuestro siglo, se diría que sólo Federico García Lorca, entre los que cuestionaron a fondo la escena española, conoció un éxito claro, aun a costa, en muchos casos —y no hay más que leer las críticas de la época— de verse mal interpretado y empequeñecido...

BERGAMIN: Dentro de ese monstruo que tú me haces, creo que convendría arrancar desde más lejos. Yo lo haría desde el teatro post-romántico, desde el teatro popular de Echegaray y el teatro impopular de Galdós. El impor-

tante, por supuesto, es el de Galdós. De Echegaray y Galdós podría decirse que son dos autores ibsenianos, con la diferencia de que el primero es un magnífico matemático y un ingeniero eminente, mientras el segundo es un poeta, es decir, un creador imaginativo. Lo que implica que están separados por un abismo absoluto. Ese fue el teatro que yo empecé a ver como espectador. Y, tratándose de teatro, es muy importante que hablemos no sólo de los autores sino de lo que han visto los espectadores, lo que significa que los actores son tanto o más importantes que los textos. Yo llegué a ver el último estreno de Echegaray en el Teatro Español de Madrid, por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Era una obra que se titulaba "Preferido y los cenicientos" y se parecía a "A fuerza de arrastrarse". Me acuerdo de la impresión que me produjeron las escenas trágicas, interpretadas por María Guerrero, actriz, como decía Galdós —pues la Guerrero fue también la principal intérprete de sus obras—, de una dicción extraordinaria. Yo no he conocido ninguna otra actriz española que pudiera igualársele en este punto. Díaz de Mendoza, con quien tanto se metía Valle Inclán, era persona nada zote, magnífico director de escena y discreto actor; un actor a la francesa. Cuento esto porque la primera obra de teatro que yo vi, antes del "Tenorio" —porque a los niños no nos llevaban a ver el "Don Juan", por miedo a que nos asustara y luego tuviéramos pesadillas—, fue un "Cyrano de Bergerac" españolizado por el poeta Catarineu, que mejoraba extraordinariamente el original en cuanto a dicción poética. Porque la invención de Rostand fue superior a su ejecución, y no porque fuera un mal poeta de teatro —era mucho mejor que la mayor parte de los autores del "teatro poético español", exceptuando a Lorca—, como prueba el final del "Cyrano", realmente precioso, sino porque el ímpetu y la fuerza de la obra exigían un Víctor Hugo. "Cyrano de Bergerac" es la obra que de-

bía haber escrito Víctor Hugo, con quien habría alcanzado todo el estremecimiento español. Estremecimiento que le daba la versión de *Catarineu* gracias a la medida de los versos. Si, por ejemplo, comparamos los versos "Son los cadetes / de la Gascuña, / que a Carbón tienen / por Capitán", con el original francés, mucho más opaco, se ve todo lo que aporta la versión española. En mi historia de espectador, "Cyrano" fue la gran revelación. Luego vendría ya, claro, el descubrimiento del Tenorio, que se alterna con el género chico, con antiguas zarzuelas grandes, y, sobre todo, con las revistas sicalpáticas, que tienen muchísima importancia en ese período. Hablándote, pues, de mi horizonte, te diría que mis experiencias teatrales son Galdós, Echegaray, producciones del teatro de "boulevard", alternando ya con Benavente, el teatro del género chico - Arniches y el teatro en verso de los hermanos Álvarez Quintero - y con toda esa época.

Benavente. Una imagen equívoca

MONLEON: Empecemos, pues, por Galdós y no por los del 98, como yo te proponía. ¿Por qué los intentos de Galdós y, más tarde, los de una serie de escritores, a los que nos referíamos al principio, empeñados en una ruptura de las líneas más convencionales, no han llegado a conseguir ni siquiera la estimación de una minoría tangible? Ya no hablo de tu caso, que me parece extremo. Pero es evidente que aquí hemos tenido algo así como una vanguardia permanente que, salvo casos excepcionales, o no ha llegado a los escenarios o ha sido representada sin más aplauso que el de una minoría inconstante. En otros lugares, lo que empieza siendo vanguardia acaba, tiempo después, por ser aceptado por la mayoría. Entre nosotros, ni siquiera está claro que un autor como Valle, venerado por una minoría, forme parte de los gustos y opciones regulares de la vida teatral española...

BERGAMÍN: Yo establecería una diferencia entre la producción de los hombres de teatro, que sólo quieren escribir teatro, y las obras que hacen los poetas líricos o los escritores. Es decir, el teatro de los "hombres de teatro", y, buscando un término no sé si apropiado, el

teatro de los "intelectuales", como se decía entonces. Naturalmente, el teatro de Galdós es teatro de "hombre de teatro", de creador imaginativo. Y también lo es del de Echegaray, a pesar de que él era un "intelectual". En cambio, el teatro de Benavente, no. Benavente es un caso muy curioso, que quizá contradice un poco lo que acabas de decir, aunque, visto hoy, no lo parezca. Benavente era un hombre que podía considerarse, cuando empezó, de vanguardia. Quería romper con la tradición teatral española, tanto clásica como romántica. Aspiraba a escribir un teatro de nivel internacional. De gran cultura teatral, sus fuentes inspiradoras eran -a parte de Shakespeare, a quien conocía muy bien y tradujo de modo excelente- los que correspondían a su época. Así, por ejemplo, la comedia de "boulevard", a partir de la cual Benavente construye una especie de sainete de salón, muy superior a aquella. Eso corresponde a la primera parte de su obra, que es, quizá, la más vivaz y la más interesante, "La comida de las fieras", "Gente conocida", etc. Es la época en que participa Valle como actor en alguna ocasión, lo que da pie a su amistad fraternal. Es una comedia fina, ingeniosa, saine-tesca, con un lenguaje distinto del vulgar, incluso del que emplea Galdós en su teatro. Es un lenguaje elaborado, artificioso, que necesitó mucho tiempo para imponerse. Ahora bien, cuando se impone, crea su público, lo cual explica que Benavente no soliera tener fracasos. Tenía un público que no era popular, en el sentido de que no entraba en la obra de Benavente como en un teatro vivo, sino como en un teatro literario. Ese público -un público de traducciones y adaptaciones quizá no lo era del todo en el sentido teatral del término, pues iba a escuchar los diálogos, y, sobre todo, las frases ingeniosas de Benavente, muy teatrales si se quiere, pero sólo frases ingeniosas. De ahí que el público, muchas veces interrumpiera las escenas con los aplausos, que era algo parecido, salvando las distancias, a lo que ocurría con ciertas frases de nuestro amigo Buero Vallejo cuando escribía un teatro intencionalmente político.

Benavente fue, pues, el caso de un teatro culto y de éxito.

MONLEON: ¿No crees que la función de Benavente en el teatro español, a lo largo de

casi medio siglo, acabó distanciándose del papel renovador y europeísta del que me hablas?

BERGAMÍN: *Es que Benavente evoluciona. Y, con el tiempo, vuelve a su origen sainetero, no porque fuera popular, ya que, en el mejor y en el peor sentido del término, el suyo es un teatro burgués, un teatro de la burguesía española, muy distinto del de los hermanos Álvarez Quintero, que sí es popular. Al menos, en su raíz y en sus mayores virtudes, aunque también acabe aburguesándose. Benavente conserva siempre su, diríamos, dorada mediocridad madrileña, con las características del madrileñismo ingenioso, fino, y sin la agudeza, la profundidad y la amargura de un sainetero madrileño puro como López Silva, que sólo escribió teatro para el género chico, aunque, para mi gusto, muy superior al de Benavente. Y ello sin referirme a la música, y hablando sólo de sus textos literarios, contando, eso sí, con la colaboración de un excelente poeta que se llamaba Fernández Shaw, que era el que daba andamiaje literario a la personalidad popular de López Silva.*

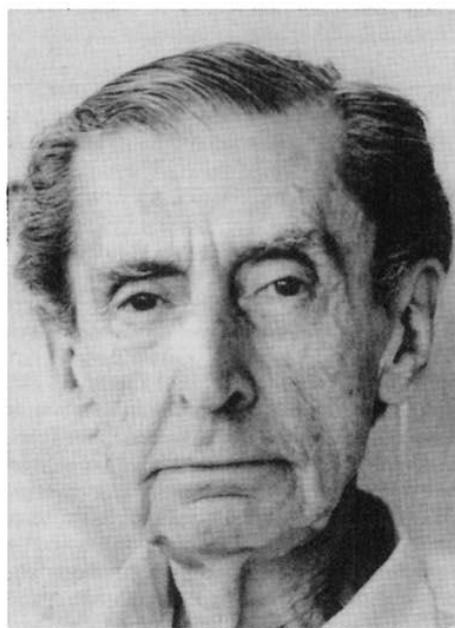
El "género chico"

MONLEON: ¿Quiénes encarnarían, frente a Benavente, la idea de un teatro más popular?

BERGAMÍN: *El teatro del "género chico", sobre todo, el de Arniches, e, incluso, el teatro de los Quintero, que procede de la misma fuente popular. Es un teatro si quieres folklórico, que no es en absoluto un teatro de ideas. Benavente sí hace un teatro de ideas, de tesis, en toda la línea europea del momento, bajo una serie de influencias, entre las que resultaban especialmente evidentes, las de Oscar Wilde y D'Annunzio.*

MONLEON: Tú has manifestado muchas veces la admiración por el género chico. Antes me hablabas de la revista sicalíptica. ¿Cómo resumirías en pocas palabras el sentido y el valor de ese teatro, que hoy suele identificarse con un teatro menor, de autores apenas recordados?

BERGAMÍN: *El género chico tiene tres dimensiones. Por un lado, está la disminución de la zarzuela grande para convertirse en zarzuelilla o sainete. Por otro, la introducción de la farsa, con sus reconocidas cualidades teatrales.*



José Bergamín.

Y, finalmente, la dimensión de revista, que es importantísima. Esta dimensión, que muchos llaman sicalíptica, yo la llamaría aristofanesca, y está en las mejores revistas de Perrin y Palacios, como, por ejemplo, "La Corte del Faraón", que no es de las más destacadas aunque sí una de las más populares. Los personajes, o mejor, las máscaras, se utilizan con una limpieza de expresión a veces verdaderamente genial. Es como en la comedia aristofanesca. Y para ello bastaría leer o releer revistas como "El Cinematógrafo Nacional" o "En el País de las hadas", que están expresando siempre un mundo cósmico y no un mundo caótico. Son una ordenación del caos. Por eso son crónicas de su tiempo. A partir de "La Gran Vía", que ya es una comedia aristofanesca, donde son personajes las calles, estamos ante un teatro alegórico, como lo era el de Calderón. En este sentido, el mejor teatro de Calderón, que son los Autos Sacramentales, está más cerca de la revista sicalíptica del XIX que sus dramas o sus comedias. Tienen el mismo sentido. No hay nada más parecido a una comedia mitológica

de Calderón que una revista política de Perrin y Palacios.

Teatro culto, Teatro popular y Teatro maldito

MONLEON: Tendríamos, según tu diseño, una corriente de teatro culto y burgués, que iría de Benavente a López Rubio, por citar un nombre contemporáneo que encaja en tu imagen de Don Jacinto. Luego, un teatro aceptado por la gran mayoría, de carácter popular, en el que estarían las mejores obras de los Quintero y, sin duda, Carlos Arniches. Pero quedaría, todavía, esa otra corriente de un teatro "difícil", atribuido a escritores de escasa experiencia escénica, a intelectuales, como tú has dicho antes, y que, sin embargo, quizá contiene, por la misma libertad con que fue escrito, las bases de una renovación deseable y nunca efectiva en el proceso global de la escena española. Es un teatro que en otras partes ha conseguido un reconocimiento, siquiera mínimo, mientras que aquí se ha quedado en un teatro "maldito", cuando no totalmente ignorado. Comprenderás que quiero que hablemos de eso, entre otras cosas, porque quiero saber hasta qué punto tú formas parte de él.

BERGAMÍN: Para mí, el verdadero representante de eso que tú llamas "teatro maldito", que no llegó nunca a ningún público, fue Ramón Gómez de la Serna. El teatro de Gómez de la Serna es el más importante en ese sentido. Se podría decir de él, que es, en efecto, un teatro abstracto o literario, si quieres, pero que se orienta en esa dimensión "intelectual" de la que hablábamos ahora. Es un teatro surrealista, más surrealista que ninguno, y que es el que intenta Azorín, de la Generación anterior, probablemente influido por Ramón Gómez de la Serna. El teatro pretendidamente surrealista de Azorín es una especie de Benavente fracasado, porque hace párrafos literarios preciosos, que son como páginas de sus crónicas, dentro de andamiajes teatrales muy sencillos y, a veces, muy certeros. Azorín tiene en el movimiento teatral surrealista una importancia que no se le ha dado. Cuando Ramón Gómez de la Serna estrena, al fin, "Los medios seres", la comunicación con el público es imposible, hay demasiada distancia. Con el teatro de Azorín no ocurre lo mismo. Porque tiene algo que nos

indignaba mucho entonces a los intelectuales, y que, visto con perspectiva histórica, fue un acierto: su colaboración teatral con Muñoz Seca. Lo cual era una manera de realizarse en el escenario, contando con la colaboración de uno de los máximos "hombres de teatro" de la época, una especie de Echegaray cómico, que a veces resultaba dramático, como Echegaray resultaba cómico. No porque ellos quisieran escribir dramas o comedias, sino porque el artificio exclusivamente escénico, el artilugio, los llevaba a un lenguaje verdaderamente abstracto. Un lenguaje que se convierte en el retruécano de Muñoz Seca, que no tiene nada que ver con el chiste de los Quintero o de Arniches, que surge naturalmente del propio diálogo y que está hecho para el espectador, sin que lo sea para el actor o para el personaje. Esto es muy interesante, porque el chiste, en sus relaciones con el subconsciente, y, más todavía, con lo consciente —que es el teatro—, es una metáfora, un elemento expresivo, verdaderamente insustituible en un teatro cómico. Todo ello, a mi juicio, va, como fue siempre, desde Lope de Vega, unido a la importancia del actor. En todo el Siglo XVIII, lo más importante es el actor. Y en el XIX, también. Teniendo en cuenta que el XIX acaba en España en 1920, o, quizá, en 1931. La primera parte de nuestro Siglo XX contiene a los grandes poetas del XIX. No sé quien ha dicho que España es el País de los frutos maduros, y, en ese sentido, las corrientes del XIX fructifican en España en las primeras décadas del XX. De este carácter tardío de nuestra literatura, el valor de un poeta como Becquer, que recoge lo mejor de todo el Romanticismo europeo, o de un novelista como Galdós, que hace lo propio con la novela. En el caso de Becquer se ve más claro, pues coincidiendo con los más grandes líricos románticos, viene cronológicamente después. Es un fruto maduro, exquisito, una quintaesencia de todo lo pasado. En el teatro creo que sucede algo parecido respecto del teatro europeo. Y así, el teatro de Benavente es muy superior al teatro de "boulevard", que, sin embargo, es su fuente. Y eso se nota especialmente cuando traduce algunos autores franceses inscritos en ese tipo de comedias. Quizá porque Benavente tiene, a pesar de todo, una vena realista, callejera o doméstica, que está más arraigada en la



vida popular que el teatro. Esa vena es la que le lleva a escribir obras que son casi sainetes, como "Señora Ama", "La Malquerida" —que no está nada mal, aunque me gusta menos—, "La fuerza bruta", "Al natural", etc. Pero dejemos ya a Benavente. Pérez de Ayala decía que el teatro español se encontraba entre dos corrientes; Galdós y Benavente. Esa era la disyuntiva. Si se seguía a Galdós, tendríamos un gran teatro, cosa que no sucedería si el modelo era Benavente. El hecho es que el teatro español de aquella época siguió los pasos de Benavente. Pero no tanto por los hombres de teatro que, como los poetas, se refugiaron en el "género chico" o en el "Madrid Cómic". Ruben Darío decía que para encontrar buenos poetas había que leer el "Madrid Cómic", o ir a la Zarzuela y ver las obras del género chico. La importancia del género chico, para mí, es enorme. Es una especie de teatro del Siglo XVII, con las mismas perspectivas regionales y folklóricas de los distintos países de España, con la misma ligereza, la misma vitalidad en la invención y, generalmente, la misma brevedad. Las piezas del género chico son cortas, y en un acto de Arniches

Una foto clásica. Los escritores y poetas del 27 homenajean a Góngora. Entre ellos, el segundo por la izquierda, José Bergamín.

caben los tres actos de muchas comedias largas. Y la brevedad es muy importante, aunque ésta haya nacido no de los autores, sino de los cómicos. Tras la época de Echegaray, el teatro español conoció una gran crisis de público; cada vez el número de espectadores era menor, lo cual creaba el consiguiente problema económico. Fue entonces cuando unos actores —exactamente, Valles, Luján y Riquelme, en el Recreo y en el Variedades— inventaron el teatro por sesiones. Primero, eran tres, y luego se inventó una última, la famosa "cuarta de Apolo". Las obras no debían pasar, para ajustarse a ese horario, de hora u hora y cuarto de duración. Eso fue muy interesante. La prueba es que muchas comedias de los hermanos Álvarez Quintero y de Arniches serían mejores si se hubieran quedado en la hora u hora y cuarto, en vez de tener que alargarse. Recuerdo lo que le costaba a Arniches escribir los terceros actos. Y es por-

que en los primeros actos, normalmente largos, había escrito ya toda la obra. Pero, pasada la época del teatro por sesiones, no tenía más remedio que hacerlo, aparte, claro, de que le daba más dinero. Fue un fenómeno sociológico muy importante.

MONLEON: Perdona que insista. Pero me gustaría conocer tu punto de vista sobre el fracaso sistemático del teatro "de los intelectuales". Si Benavente era un hombre culto y empezó con ánimo de ruptura, es evidente que, al cabo de algún tiempo, conformó un público que no se sentía en absoluto perturbado por sus obras, sino que las recibía plácidamente. Cabe la respuesta, casi mecánica, de que si aquí no ha vivido un teatro surrealista —por volver a Gómez de la Serna o al hecho de que Lorca no pudiera estrenar en vida "Así que pasen cinco años" o que "La Gallarda", de Alberti, puesto que a las dos podría aplicarse ese ismo, siga sin subir a un escenario, en parte porque el propio autor sospecha que sería mal representada y mal entendida—, si aquí ha fallado la experimentación escénica de los "intelectuales", es porque los intelectuales son muy pocos o no van al teatro. Pero eso es demasiado simple. ¿Por qué crees tú que esos intentos han llegado tan mal al escenario y al público?

BERGAMÍN: Precisamente porque el teatro popular era mucho más fuerte. Y existía en España como puede que no haya existido en otro país europeo, salvando, quizá, el caso de Italia. Porque Pirandello es interesante desde ese punto de vista.

MONLEON: ¿Crees que esa sería la razón de que a un autor como Unamuno —dejando a un lado la aversión de Don Miguel a lo "teatral", que le ha devuelto el teatro en los mismos términos— nadie le haya hecho caso?

BERGAMÍN: Sí, porque el lenguaje teatral de Unamuno seguía siendo vasco. Con eso no quiero decir que no fuera español, pues no hay nada más español —y lo digo sin alusiones— que un vasco. Pero era un lenguaje muy intelectual, influido también por el teatro ibseniano de aquella época, y sin la visión imaginativa que tenía Galdós. Los personajes de Unamuno son como los del teatro abstracto europeo en general, pero con la diferencia de que el que habla siempre es Unamuno, y, claro, todo lo que dicen es inteligente. Más inteligente que lo que

dicen los personajes de Benavente, pero en un caso y en otro es lenguaje literario y no un lenguaje teatral, como lo es el de Galdós y el del género chico. Y cuando digo género chico, me refiero especialmente a Arniches, a los hermanos Álvarez Quintero y a una razón social de la que te he hablado, y que tuvo una extraordinaria importancia en el género chico, Perrín y Palacios. Pensemos en la insoportable zarzuela grande, que sólo se salva cuando se vuelve pequeña, como en "El Barberillo de Lavapiés", "El rey que rabió" y tantos otros ejemplos. El sainete es el que empalma con la gran tradición del teatro cervantino, con el teatro de Lope de Rueda, con "La Celestina", frente a otra corriente representada por el Romanticismo, en la que están Zorrilla y el Duque de Rivas. De manera que el género chico, siendo un teatro popular tiene detrás una historia y una fuerza que lo hacen superior a los intentos del teatro "intelectual".

"El fracaso ha sido mío"

MONLEON: Pero el hecho es que la Generación del 98 —y aceptemos la existencia de las Generaciones, siquiera para entendernos— cambia la historia de la literatura española y que, más tarde, vosotros, los del 27, hacéis una revolución en el campo concreto de la poesía. Salvando el caso de Federico y, a otros niveles, el de Valle, es como si la historia de la literatura os hubiera aceptado mientras no encontrábais acomodo en la historia del teatro.

BERGAMÍN: En esto puede haber un error de perspectiva, que a ti te agranda la llamada Generación del 27. Lo que realmente es, no ya una ruptura sino una sacudida revolucionaria para España, en todo lo literario y en el teatro, es la Generación del 98. Es ahí, a través de Benavente, de Valle, del "género chico", donde se produce una verdadera revolución en el teatro, que es la importante. Y que es la que hace Galdós en la novela y en el teatro. Por eso Unamuno escribió teatro. Y si no tenía sentido que lo hubieran escrito Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez —éste porque era un puritano—, otros poetas líricos, como los Machado, sí lo hacen. Y Eduardo Marquina, mediocre si se quiere, pero no deleznable, sobre todo en el Teatro. Y López Alarcón, Villaspesa, y una serie de poe-

tas, a los que se suman García Lorca y Alberti. Poetas que, sin embargo, no intentan el tipo de ruptura que sí se propusieron Gómez de la Serna y el Azorín del teatro surrealista y que también yo hubiera intentado si, de verdad, hubiera escrito teatro.

MONLEON: Tus obras tienen unas características muy particulares. Salvo tu "Medea", las demás se han representado rara vez, en sesiones únicas, y otras ni siquiera han llegado a eso. Tus textos son difíciles de encontrar, varios se han perdido, y en este mismo número de "PRIMER ACTO" vamos a tener no sé si la satisfacción o la tristeza de publicar dos obras tuyas absolutamente inéditas. El tuyo es, desde luego, un teatro "intelectual", de lenguaje totalmente literario, tanto, que pese al número de obras escritas, ni tú mismo pareces dispuesto a llamarlo teatro... ¿No crees que la escena española ha debido hacer algo más para desentrañar sus posibilidades?

BERGAMÍN: *Yo te diría, y no por modestia sino por veracidad, que, en este tema, la culpa es mía. Es un fracaso de autor. Mi intento no llega a ser teatro, y se queda, a mi juicio, en teatro para leer, en teatro para la butaca de casa. Para que fuese teatro necesitaba crearse un público o responder a uno ya existente. En cualquiera de los dos casos, sería teatro, porque ya sería popular, ya tendría un público. Lo que yo he hecho respecto del teatro es como el toreo de salón respecto del que se hace en los ruedos. No sé si han sido las circunstancias. Cuando yo empezaba a escribir teatro, vino el cambio político del 31; luego, la guerra; luego, el destierro... Circunstancias que me apartaron a veces de la actividad literaria, y, en todo caso, que entorpecieron decisivamente mi propósito de hacer piezas teatrales para el teatro. Yo tengo mi propia historia, que sería muy larga de contar y, quizá, muy poco interesante. Lo que quiero subrayar es que mi fracaso no es —como puede serlo en otros casos— el fracaso del público, sino el mío.*

La entrevista se alarga. Bergamín es uno de los hombres más consultados por sus compañeros de generación que, a menudo, después de leerle sus obras, las corrigieron atenor de sus observaciones. Gran amigo de Lorca y de Alberti, podría escribir sobre cualquiera de ellos

lo que nadie dirá nunca. Su larga vida pasa por la esperanza de la Segunda República, por los días de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, por las páginas de "El Mono Azul", por los tiempos de inútil búsqueda de una casa en el destierro americano, por sus años de París, por el regreso a España en la época franquista, por la carta de protesta dirigida al entonces Ministro Fraga, por su segundo y fulminante exilio, por sus habitaciones de la Plaza Mayor y por éstas de la Plaza de Oriente, desde las que ha visto las grandes concentraciones fascistas, por las Españas hechas y deshechas del Siglo XX, por ese eterno conflicto entre la resignación y la protesta ante la indiferencia de sus conciudadanos por su obra. Le recuerdo el homenaje que, cuando Nuria Espert lo dirigía, le hicimos en el Centro Dramático Nacional, con la intervención de Rafael Alberti y aquel inolvidable encuentro entre su "Medea la encantadora" y la guitarra coral de Manolo Sanlúcar. Un homenaje al que no hubo modo de que acudiera Bergamín, escondido nadie sabe dónde, supongo que muy triste, esperando que algunos amigos le contaran luego lo sucedido. Siento claramente que Bergamín —como, Max Aub— es un español de otra parte, de otro proyecto colectivo, a pesar, o quizá por ello, de que toda la historia española contemporánea ha llamado a su puerta.

Su manera de ver el curso de la escena española difiere, en principio, al menos en algún punto, de la nuestra. Luego, nos damos cuenta de que son estaciones de un mismo camino. Es lo que va de ver al joven Benavente a recordarlo como autor de los vergonzosos artículos con que quiso hacerse perdonar sus declaraciones en la Valencia capital republicana. Bergamín, lleno de memoria y de agudeza, me va dando su largo testimonio, no sin detenerse de vez en cuando, como si se sintiera fatigado por tanto recuerdo...

El gato callejero nos lleva a hablar de su versión de "La Gatomaquia". Hasta que, al fin, mandamos la literatura a paseo y nos asomamos a la terraza. Una terraza que, implacablemente, conduce nuestra mirada a otro pedazo de la historia cercana: la Plaza de Oriente, el Palacio Real y la Casa de Campo, la de los moros y las canciones del Asedio...

Entrevista a José Bergamín (número 198 P.A., págs 41-47)

ANEXO F

CUADROS TEMÁTICOS DE PRIMER ACTO

a) Cuadro de miembros de *Primer Acto* por orden alfabético

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE <i>PRIMER ACTO</i>			
Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
Jaime Adrover	Corresponsal Baleares	190-91	195
Alonso Alegría	Redacción Perú	166	174
José Luis Alonso	Consejo Redacción Colaborador	1	31
		182	276
		32	77
		277	310
F. L. Álvarez	Confeccionador	50	78
Emilio Álvarez Frías	Administración	133	179
Mercedes Álvarez Silva	Suscripciones	244	254
Ignacio Amestoy	Consejo Redacción	216	348
Álvaro del Amo	Colaborador	72	77
Pablo Antillano	Corresponsal Venezuela	175	178
José Gabriel Antuñano	Corresponsal Castilla-León Colaborador	261	293
		294	341
Joao Apolinario	Redacción Brasil	166	178
Luis Araujo	Consejo redacción	279	341
Octavio Arbelaiz	Corresponsal Colombia	166	178
Susana Arbizu	Colaborador	336	341
Manuel José Arces	Redacción Guatemala	166	178
Héctor Azar	Redacción México	64	79
Manuel Aznar Soler	Consejo redacción	342	348
Leonardo Azparren	Corresponsal Venezuela	213	341
Francisco A. Cerezo	Consejo redacción	219	259
Maryse Badiouc	Corresponsal Cataluña	217	218
Fernando Baeza	Consejo redacción Colaborador	23	31
		32	71
Alfonso Becerra	Corresponsal Galicia	336	341
Josep Mª Benet i Jornet	Consejo redacción	342	348
Santiago de Benito	Redacción comercial Madrid	81	218
Henry Belin	Colaborador	336	341
Bruno Bert	Corresponsal México	283	341
Alberto Blancafort	Consejo Redacción	7	22
Asensi Blanquer	Confeccionador	83	87

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
Luis Boderon	Colaborador	279	310
Maryse Bodiu	Consejo redacción	217	218
José Maria Bouzón	Corresponsal Andalucía	182	188
E. Buenaventura	Consejo Redacción	161	161
	Corresponsal Colombia	209	223
Fermin Cabal	Consejo Redacción	182	208
Virgilio Cabello y Justo Pérez Carrat Virgilio Cabello	Corresponsal Alemania	32 64	47 79
Pablo Caruana	Colaborador	285	310
Mario Carbonoli	Corresponsal Italia	70	79
R. Casali	Confeccionador	90	97
Pedro L. Castillo	Corresponsal Andalucía	192	195
Cástor	Confeccionador	192	195
Guillem Catalá	Corresponsal Cataluña	260	288
Jaime Chalbaud	Consejo redacción	342	348
Chicho	Fotografía	216	218
Atahualpa de Cioppo	Corresponsal Uruguay Colaborador	27 32 47	250 38 47
Ricardo Cisneros	Administración	25	69
Maria Luisa Cisneros	Suscripciones	268	290
Victor Claudin	Consejo redacción	342	348
Comuna	Corresponsal Portugal	166	169
Laura Corcuera	Colaborador	336	341
Oscar Cornago	Colaborador	311	341
José Corrales Egea	Corresponsal Francia	64 166	79 169
Roberto Cossa	Corresponsal Argentina Consejo redacción	208 342	310 348
Carlos Cuadros	Consejo redacción Colaborador	250 277	276 335
Rodrigo Cuesta	Administración	115	132
Elena M. Cuesta	Suscripciones Administración	232 244	243 348
Jean Darcante	Consejo redacción Colaborador	27 32	31 77

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
Nel Diago	Corresponsal Valencia	282	341
Sato Díaz	Consejo redacción	345	348
José Díaz Satorre	Redactor Jefe	342	344
Carmen Dolera	Consejo redacción	247	265
Ricardo Domenech	Colaborador	64	79
Font	Corresponsal Cataluña	158	178
Yolanda Dorado	Colaboradora	278	281
Hans Ehrman	Redacción Chile	72	79
Carlos Espinosa	Corresponsal USA	293	341
Ulises Estrella	Redacción Ecuador	166	178
José Ángel Ezcurra	Director	1	93
	Consejero delegado	100	100
Larbi el Harti	Consejo redacción	343	348
Yayo Hernández	Corresponsal Galicia	182	188
Angel Facio	Consejo redacción	158	161
		182	188
Xavier Fabregas	Corresponsal Cataluña	166	188
Adela Fernández	Suscripciones	291	299
	Colaboradora	293	299
Carlos Fernández Renán	Corresponsal México	32	63
Jose Ramón Fernández	Consejo redacción	277	335
Gerardo Fernández	Redacción Uruguay	64	79
		166	178
Ángel Fernández Santos	Colaborador	64	79
	Secretario redacción	80	130
	Consejo redacción	158	178
Itziar de Francisco	Colaboradora	299	335
Roberto Fuentes	Diseño portada	213	341
Ana G. Delgado	Corresponsal Extremadura	266	341
Iolanda G. Madariaga	Corresponsal Cataluña	289	341
Javier G. Yagüe	Consejo redacción	261	335
Eduardo Galan	Consejo redacción	237	262
Francisco Garcia Muñoz	Consejo redacción	196	335
	Corresponsal Francia	166	169
Ángel Garcia Pintado	Consejo redacción	158	161
Victtorio Gassman	Consejo redacción	25	27
	Colaborador	32	62
Rosalía Gómez	Corresponsal Andalucía	259	341
Francisco Gonzalez	Administración	221	243

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
J.M. Gonzalez Bousas	Redacción Uruguay	64	79
C. Benito Gonzalez	Consejo redacción	166	169
Ricardo Halac	Corresponsal Argentina	166	250
Eduardo Haro Tecglen	Consejo redacción	3	22
José Henríquez	Jefe Redacción	281	341
	Editor	299	299
Juan Pedro Herraiz	Secretario redacción	208	210
	Jefe Redacción	212	271
	Confeccionador	230	230
	Colaborador	277	285
Santiago de las Heras	Consejo redacción	158	161
Guillermo Heras	Consejo redacción	166	178
Hans Herman	Corresponsal Chile	72	79
Yayo Hernández	Corresponsal Chile	72	79
Javier Hernando Herraiz	Secretario redacción	342	348
Pablo Huetos	Corresponsal Galicia	182	188
Carlos Ianni	Coordinador América Latina Programa Teatro y Democracia	342	348
Rosa Ilena Boudet	Colaboradora	311	341
Carlos Isasi	Corresponsal Alemania	166	169
Luis Ituri	Corresponsal País Vasco	182	190
Roberto Jacobi	Redacción Argentina	166	178
Magdalena Labaraga	Colaboradora	336	341
David Ladra	Consejo redacción	158 182	165 348
J.A. Laiz	Confeccionador	98 128	112 151
Jack Lang	Corresponsal Francia	166	169
Cirilo Leal	Corresponsal Canarias	192 268	195 341
H. Lejter	Redacción Venezuela	166	174
Enrique Llovet	Redacción Argentina	178	178
Giovanni Lombardo	Corresponsal Italia	166	169
Juan López	Confeccionador	182	187
Jose López Rubio	Consejo redacción	1	2
Inma López Silva	Corresponsal Galicia	293	335
Manuel Lorenzo	Corresponsal Galicia	182	195

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
Maite Lorés	Corresponsal Reino Unido	166	169
Carmen Losa	Consejo redacción	342	348
Fulgencio M.Lax	Corresponsal Murcia	278	335
Gerardo Malla	Secretario redacción Consejo redacción	64 182	69 188
Norberto Manzanos	Consejo redacción Colaborador Redacción Argentina	25 32 64	27 62 79
Robert Marrast	Corresponsal Francia	25 32	28 63
Juan Margallo	Consejo redacción	158	165
Carlos Marquerie	Consejo redacción	192	208
Adolfo Marsillach	Consejo redacción	1	22
Santiago Martín	Consejo redacción	283	348
Gonzalo Martín	Confecccionador	188	191
Inma Martín	Suscripciones	300	341
Angel Martinez Rojer	Consejo redacción	342	348
G.Martinez	Corresponsal Colombia	161	161
Yolanda Martos	Jefe redacción	279	280
Aurora Más	Redacción comercial Valencia	219	233
Nieves Mateo	Consejo redacción	263	348
Carla Mateini	Consejo redacción	297	335
Federico Mayor Zaragoza	Presidente Programa Teatro y Democracia	342	348
Juan Mayorga	Consejo redacción	277	348
Miguel Angel Medina	Consejo redacción	182	246
José Méndez Herrera	Corresponsal Italia	25 32	28 79
Jaime Millas	Consejo redacción Corresponsal Valencia	217 217	348 281
Alberto Miralles	Consejo redacción	182	196
Domingo Miras	Consejo redacción	189	341
Luis Molina	Redacción Puerto Rico	166	178
Vicente Molina Foix	Consejo redacción	182	215
Bertha Moncallo	Corresponsal Venezuela	25	28

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
Angela Monleón	Jefe Redacción	213	238
	Consejo redacción	249	341
	Subdirectora	342	348
José Monleón	Subdirector	1	73
	Redactor Jefe	95	342
	Dirección General	96	179
	Consejo redacción	249	341
	Director	182	348
	Director Programa Teatro y Democracia	342	
Ramón Montenegro	Corresponsal Uruguay	25	47
Maria Montero	Confeccionador	79	82
		88	89
Ignacio de Moral	Consejo redacción	247	247
Irina Morduch	Corresponsal	25	28
	Reino Unido	32	47
Daniel Moreno	Corresponsal	289	335
	Castilla-La Mancha		
F. Navarro Pastor	Confeccionador	25	49
Ramón Nieto	Redactor Jefe	1	6
Francisco Nieva	Consejo redacción	158	161
		183	215
Ángeles Noguerol	Redacción	239	249
Hector Oliboni	Consejo redacción	342	348
Cesar Oliva	Consejo redacción	183	188
Luis Ordaz	Corresponsal Argentina	25	63
	Redacción Argentina	64	79
Ramón Ors	Confeccionador	201	272
Juan Ortega	Corresponsal	259	341
	País Vasco		
Francisco Ortega	Corresponsal	260	335
	Aragón		
Borja Ortiz de Gondra	Consejo redacción	277	335
Lourdes Ortiz	Consejo redacción	216	246
Boni Ortiz	Corresponsal	288	335
	Asturias		
John Osborne	Consejo redacción	27	27
	Colaborador	32	47
José Miguel Oviedo	Corresponsal Chile Redacción Perú	32	71
		64	79
Yolanda Pallín	Consejo redacción	271	278

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
		281	335
Marco Antonio de la Parra	Corresponsal Chile Consejo redacción	217 342	323 347
Itziar Pascual	Consejo redacción	247 283	272 348
Tony Pascuariello	Corresponsal USA	166	169
Alfonso Paso	Consejo redacción	3	27
Chema Paz Gago	Corresponsal Galicia	259	292
Paloma Pedrero	Consejo redacción Colaboradora	247 277	276 335
Angel Peiró	Redacción comercial Valencia	217	218
Luz Peña	Redacción comercial Madrid	230	233
Moises Pérez Coterillo	Consejo redacción	158	161
Justo Pérez Carrat	Corresponsal Alemania	32 64	47 79
Gonzalo Pérez de Olaguer	Corresponsal Cataluña	182	207
Claude Planson	Consejo redacción Colaborador	27 32	31 71
Juan Carlos Porto	Corresponsal Portugal	213	219
Ramón Pouplana	Corresponsal Cataluña	182	188
Adolfo Prego	Consejo redacción Colaborador	23 32	31 71
Joaquín Puig	Consejo redacción	64	71
Leopoldo Pulgar Ibarra	Corresponsal Chile	324	341
Eduardo Quiles	Corresponsal Valencia	189	195
Jose Mª de Quinto	Consejo redacción Colaborador	3 32	27 79
Luis Francisco Raballo	Corresponsal Portugal	25 32	28 79
Juan Radrigán	Corresponsal Chile	217	223
Maria José Ragüé	Colaboradora	277	341
Margarita Reiz	Consejo Redacción Jefe redacción	263 270	269 280
Juliana Reyes	Consejo redacción	342	348
Carlos José Reyes	Redacción Colombia Dtor. Programa Teatro y Democracia	166 342	178 348

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
Ros Ribas	Fotografía	216	218
Josep M. Riera	Colaborador	311	335
Alfonso del Río	Corresponsal Andalucía	192	195
Carlos Rodríguez	Colaborador	72	79
Maxi Rodríguez	Corresponsal Asturias	273	287
Alessandro Romano	Colaborador	288	335
Sandro Romero	Consejo redacción	342	348
Mauricio Rossencoff	Corresponsal Uruguay Consejo redacción	213 342	341 348
Francisco Rotger	Corresponsal Baleares	273	341
Eduardo Rovneri	Corresponsal Argentina	273	341
Francisco Ruiz Ramón	Corresponsal USA Consejo redacción	166 182	169 215
Irene Sadwoska-Guillón	Colaboradora Corresponsal Francia	287 312	311 341
Ricardo Salvat	Redacción Barcelona	72	178
Esperanza Santos	Diseño portada Confeccionador	213 273	341 299
Elvira Sanz	Consejo redacción	217	241
Alfonso Sastre	Consejo redacción Colaborador	2 32	27 79
Jorge Saura	Colaborador	284	335
Anne Serrano	Colaboradora Corresponsal Italia	291 312	311 341
Vicente A.Serrano	Diseño portada Confeccionador	213 273	341 299
Manuel Sesma Sanz	Colaborador	278	341
Adolfo Simón	Corresponsal Castilla-León	294	341
Rodolfo Sirera	Corresponsal Valencia	182	188
Vicente Soto	Corresponsal Reino Unido	166	169
Fco.Ignacio Taibo	Corresponsal México Redacción México	25 166	31 178
Gonzalo Torrente Ballester	Consejo redacción Colaborador	21 32	31 71
Sara Torres	Colaboradora	281	310
Ceferino Torres	Corresponsal Salamanca	190-191	195
Rosa Mª Torrico	Redacción comercial	226	227

RELACIÓN ALFABÉTICA DE MIEMBROS DE *PRIMER ACTO*

Nombre	Cargos	Desde Nº	HastaNº
	Madrid		
Santiago Trancón	Consejo redacción	196 237	208 335
Kenneth Tynan	Consejo redacción Colaboradora	27 32	31 71
Carmen Vals	Redacción comercial Madrid	213	223
Aristides Vargas	Consejo redacción	342	348
Charo Vázquez	Colaboradora	280	281
Rafael Vázquez Zamora	Consejo redacción Colaborador	23 32	31 47
Marta Velasco	Consejo redacción	347	348
Velasco	Confeccionador	196	200
Lorenzo Verzero	Corresponsal Argentina	311	341
Javier Villán	Consejo redacción	277	335
Pedro Villora	Colaborador	279	281
José Maria Viteri	Corresponsal País Vasco	192	195
Sergio Vodanovic	Corresponsal Chile Redacción Chile	25 32	27 71
Arnold Wesker	Consejo redacción Colaborador	25 32	27 71
Javier Yagüe	Consejo redacción	263	335
Domingo Yndurain	Consejo redacción	182	241

Fuente: Elaboración propia.

b) Cuadro de la relación de críticas en Primer Acto por orden alfabético de autores teatrales

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN <i>PRIMER ACTO</i> ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES				
AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
Araujo, Luis	<i>Mercado libre</i>	Martín Bermudez, S.	328	158
Armiñán, Jaime de	<i>Academia de baile</i>	Monleón, José	40	52
Arniches, Carlos	<i>Los caciques</i>	Monleón, José	40	52
Arrabal, Fernando	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Facio, Ángel	74	29
Arrabal, Fernando	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Rodríguez Sanz, G.	74	26
Auckbourn, A.	<i>Que gente absurda</i>	Nieva, Francisco	176	54
Bauch, Pina	<i>Hacia mí, una rama, un muro</i>	Hoghe, Raimundo	331	108
Benavente, Jacinto	<i>La Malquerida</i>	Balel, Jesús	176	53
Blasco Ibañez, V.	<i>La barraca</i>	Custodio, Álvaro	149	63
Brecht, B	<i>La boda de los pequeños burgueses</i>	Facio, Ángel	156	22
Brecht, B	<i>El círculo de tiza caucasiano</i>	Ladra, David	131	70
Brecht, B.	<i>Terror y miseria del III Reich</i>	Heras, Guillermo	172	57
Brecht, B.	<i>El círculo de tiza caucasiano</i>	Monleón, José	131	69
Brittain, Victoria	<i>Guantánamo</i>	Henríquez, José	323	64
Slovo, Gilliam				
Buchner, George	<i>La muerte de Danton</i>	Coterillo, Moisés	154	67
Buchner, George	<i>La muerte de Danton</i>	Domenech, Ricardo	154	62

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN *PRIMER ACTO* ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES

AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
Buero Vallejo, A	<i>Historia de una escalera</i>	Casali, Renzo.	96	63
Buero Vallejo, A	<i>El concierto de san Ovidio</i>	Domech, Ricardo	38	14
Buero Vallejo, A.	<i>El tragaluz</i>	Fernández-Santos, Á.	90	4
Buero Vallejo, A.	<i>El concierto de san Ovidio</i>	Monleón, J..	38	58
Buero Vallejo, A.	<i>La fundación</i>	Monleón, José	166	69
Buero Vallejo, A.	<i>Mito</i>	Monleón, José	100	72
Buero Vallejo, A.	<i>Historia de una escalera</i>	Monleón, José	96	62
Calderón de la Barca, P	<i>La vida es sueño</i>	Monleón, José	192	38
Calderón de la Barca, P.	<i>La hija del aire</i>	Yndurain, Domingo	190	21
Calderón de la Barca, P.	<i>La vida es sueño</i>	Yndurain, Domingo	192	36
Calvo Sotelo, J.	<i>Un hombre puro</i>	Pérez Coterillo, M.	162	66
Calvo Sotelo, Luis E.	<i>Proceso de un régimen</i>	Ladra, David	131	70
Calvo Sotelo, Luis E.	<i>Proceso de un régimen</i>	Monleón, José	131	69
Camus, Albert	<i>Los justos</i>	Monleón, José	153	66
Casona, Alejandro	<i>Los árboles mueren de pie</i>	Domenech, Ricardo	49	20
Casona, Alejandro	<i>La tercera palabra</i>	Fernandez Santos, Á. Domenech, Ricardo	58	63
Castro, Juan Antonio	<i>Tiempo del 98</i>	Ladra, David	134	34
Castro, Juan Antonio	<i>Ejercicio en la noche</i>	Monleón, José	134	36
Chejov, Antón	<i>La gaviota</i>	Monleón, José	40	53
Claudél, Paul	<i>El zapato de raso</i>	Domenech, Ricardo	64	

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN *PRIMER ACTO* ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES

AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
Comediants	<i>Non plus ultra</i>	Comediants	163-164	95
Comediants	<i>Non plus ultra</i>	Pérez Coterillo, M.	155	19
Delaney, Shelagh	<i>Un sabor a miel</i>	Fernández Santos, Ángel	130	68
Delaney, Shelagh	<i>Un sabor a miel</i>	Quinto, José M ^a de	17	20
Díaz, Jorge	<i>La pancarta</i>	Monleón, José	134	62
Diosdado, Ana	<i>Los comuneros</i>	Monleón, José	169	67
Dürrenmatt, F.	<i>Los físicos</i>	Domenech, Ricardo	68	51
Els Joglars	<i>Mary D'Ous</i>	Nieva, Francisco	156	4
Escobar, Luis	<i>Eslava 101</i>	Pérez Coterillo, M.	138	74
Esprui, Salvador	<i>Primera historia d'Esther</i>	Salvat, Ricardo	78	4
Esprui, Salvador	<i>Primera historia d'Esther</i>	Schröeder, Juan Germán	37	67
Fermaud, Michel	<i>Empate a dos</i>	Domenech, Ricardo Monleón, José	64	57
Fernand, Michel	<i>Empate a dos</i>	José Monleón	61	57
Fernán-Gómez, F.	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Amestoy Eguiguren, I.	195	4
Gala, Antonio	<i>Los verdes campos del edén</i>	Casona, Alejandro	51	29
Gala, Antonio	<i>El sol en el hormiguero</i>	Domenech, Ricardo	73	47
Gala, Antonio	<i>Los verdes campos del edén</i>	Doménech, Ricardo	49	52
Gala, Antonio	<i>Anillos para una dama</i>	Herrero, Fernando	162	67
García Lorca, F.	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	Domenech, Ricardo	50	14
García Lorca, F.	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	Fernández Santos,	50	17

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN *PRIMER ACTO* ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES

AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
		Ángel		
García Lorca, F.	<i>Bodas de sangre</i>	Herrero, Fernando	174	71
García Lorca, F.	<i>Bodas de sangre</i>	Monleón, José	52	56
García Lorca, F.	<i>Doña Rosita la soltera</i>	Monleón, José	186	26
García Lorca, F.	<i>Así que pasen cinco años</i>	Nieva, Francisco	182	36
				40
García Lorca, F.	<i>Así que pasen cinco años.</i>	Oliva, César	182	40
García Lorca, F.	<i>Yerma</i>	Pérez Coterillo, Moisés	143	72
García Lorca, F.	<i>Yerma</i>	Soto, Vicente	145	67
Genet, Jean	<i>Las criadas</i>	Ladra, David	115	28
Genet, Jean	<i>Las criadas</i>	Monleón, José	106	62
Ghazal, Ahmed	<i>El cordero y la ballena</i>	Mountasar, Rachid	319	
Giradoux, Jean	<i>Intermezzo</i>	Monleón, José	62	46
Gómez-Arcos, A.	<i>Diálogos de la elegía</i>	Gómez Picazo, Elías	54	24
Gómez-Arcos, A.	<i>Diálogos de la elegía</i>	Llovet, Enrique	54	24
Gómez-Arcos, A.	<i>Diálogos de la elegía</i>	Marquerie, Alfredo	54	24
Guerrero Zamora, J.	<i>La nueva fierecilla domada</i>	De la Hera, Alberto	179	74
Guitry, Sacha	<i>Vivamos un sueño</i>	Monleón, José	51	54
Jenilek, Elfriede	<i>La pared</i>	Ladra, David	318	
Jiménez Romero, A.	<i>Oratorio</i>	Monleón, José	132	26
Jiménez Romero, A. y Távora, S	<i>Quejío</i>	Pérez Coterillo, Moisés	144	33

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN *PRIMER ACTO* ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES

AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
Johnson, Ben	<i>Donvolpone</i>	Herrero, Fernando	173	68
Laou, Rosé	<i>Les nouvelles literaries</i>		4	
Lope de Vega, Felix	<i>El villano en su rincón</i>	Monleón, José	60	43
Marquerie, Carlos	<i>La trilogía lírica de Carlos Marquerie</i>	Cornago, Oscar	324	125
Martín Descalzo, J.L.	<i>A dos barajas</i>	Pérez Coterillo, M.	149	67
Martín Iniesta, F.	<i>Final de horizonte</i>	Domenech, Ricardo	20	48
Martín Recuerda	<i>Las salvajes en puente San Gil</i>	Fernández-Santos, Ángel	48	24
Martín Recuerda	<i>Las salvajes en puente San Gil</i>	Laín Entralgo, Pedro	48	21
Martorell, Joanot	<i>Tirant lo Blanc</i>	Capmani, Aurelia	219	64
Mihura, Miguel	<i>Milagro en casa de los López</i>	E. S.	59	60
Mihura, Miguel	<i>Ninette y un señor de Murcia</i>	Fernandez Santos, Ángel	56	69
Miller, Arthur	<i>El precio</i>	Monleón, José	118	61
Molière	<i>Las mujeres sabias</i>	Monleón, José	90	
Molière	<i>Tartufo</i>	Monleón, José	114	65
Muñiz, Carlos	<i>El precio de los sueños</i>	Monleón, José	74	
Muñiz, Carlos	<i>El tintero</i>	Sastre, Alfonso	20	3
O'Neill, Eugene	<i>A Electra le sienta el luto</i>	Domenech, Ricardo	70	27
Olmo, Lauro	<i>La camisa</i>	Doménech, Ricardo	100-101	32
Paso, Alfonso	<i>Mamá con niña</i>	E. S.	59	61
Pérez Galdós, B.	<i>Misericordia</i>	Herrero, Fernando	144	63

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN *PRIMER ACTO* ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES

AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
Pinter	<i>Un ligero dolor</i>	Monleón, José	156	71
Pirandello, Luigi	<i>El hombre, la bestia y la virtud</i>	Domenech, Ricardo	48	
Quevedo, F. de	<i>El buscón</i>	Herrero, Fernando	144	64
Racine, Jean	<i>Fedra</i>	Monleón, José.	159	99
Rodrigo, Antonio F.	<i>Cuarto menguante</i>	Sesma, Manuel	325	26
Rodríguez Méndez, JM ^a	<i>Los inocentes de la Moncloa</i>	Domenech, Ricardo	34	47
Rojas, Fernando de	<i>La celestina</i>	Domenech, Ricardo	69	55
Ruzante	<i>La moscheta</i>	Nieva, Francisco	168	50
Sainz, Hermógenes	<i>La madre</i>	Monleón, José	134	61
Salom, J.	<i>Nueve brindis por un rey</i>	Hera, Alberto de la	177	61
Sastre, Alfonso	<i>Asalto nocturno</i>	J. C. A.	59	59
Saunders, James	<i>Mañana te lo diré</i>	Monleón, José	96	65
Shaffer, Peter	<i>El apagón</i>	Monleón, José	93	
Shakespeare, W.	<i>Al vostre gust</i>	Urdeix, Josep	201	113
Shakespeare, William	<i>Hamlet</i>	Cantieri, Giovanni	15	60
Shakespeare, William	<i>El sueño de una noche de verano</i>	Domenech, Ricardo	50	62
Shakespeare, William	<i>Romeo y Julieta</i>	Herrero, Fernando	140	68
Suassuna, Ariano	<i>Auto de la compadecida</i>	Monleón, José	65	24
Superville, Jules	<i>La bella del bosque</i>	Haro Tecglen, Eduardo	4	21
Tábano	<i>Castañuela 70</i>	Monleón, José	125	36
Torre, Claudio de la	<i>El cerco</i>	Domenech, Ricardo.	63	44

RELACIÓN DE CRÍTICAS EN *PRIMER ACTO* ORDENADAS POR AUTORES TEATRALES

AUTOR DE LA OBRA	OBRA CRITICADA	AUTOR DE LA CRÍTICA	Nº P.A.	Pg.
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>La enamorada del rey</i>	Alonso, José Luis	82	28
	<i>La cabeza del bautista</i>			
	<i>La rosa de papel</i>			
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Luces de Bohemia</i>	Domenech, Ricardo	28	17
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Luces de Bohemia</i>	Monleón, José	139	18
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Águila de Blesón</i>	Monleón, José	75	60
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Divinas palabras</i>	Monleón, José	28	48
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Cara de plata</i>	Monleón, José	95	73
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Tirano Banderas</i>	Monleón, José	175	78
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Divinas palabras</i>	Torrente Ballester, Gonzalo	28	3
Valle Inclán, R. M ^a del	<i>Luces de Bohemia</i>	Yndurán, D.	205	44
Weiss, Peter	<i>Marat-Sade</i>	Monleón, José	102	11
Weiss, Peter	<i>Marat-Sade</i>	Nieva, Francisco	102	16
Whitehead, Ted	<i>Alfa-Beta</i>	Benito González, C.	167	57

Fuente: Elaboración propia